

LA MORTA-VIVA: GÈNESI, TRADICIÓ I FUNCIO D'UNA ALLEGORIA DE LA RENAISSANCE DE LA LLENGUA CATALANA I DE CATALUNYA

Rosend ARQUÉS

«Si tu et tornes morteta que també t'enterraran,
jo me'n tornaré terreta que de mi te'n colgaran».
«Si tu te'n tornes terreta que de tu me'n colgaran,
jo me'n tornaré viveta i los dos se casaran,»
«Les transformacions» Romancer català.

1. Intentaré en aquest estudi analitzar el significat i la funció del tema de la Morta-Viva com a símbol de la *identitat retrobada* i, especialment, de la *identitat retrobada de la pàtria* en la Renaixença catalana, partint de la descripció de l'estructura mítica, és a dir, de l'arquetipus, en què es fonamenta i tot indicant i estudiant breument i esquemàticament a l'apèndix alguns dels diferents camins que ha seguit el tema des dels rituals i els relats mífics fins a les llegendes i la literatura, elements tots que concorren a la creació de l'allegoria político-lingüística de la Morta-Viva.

1.1. El tema de la morta-viva està íntimament lligat al ritus de pas, la funció dels quals és sobretot la de facilitar els canvis d'estat sense violències. Entre els molts ritus de pas que Van Gennep [Van Gennep, 1909] va classificar, aquí ens interessem principalment els que es relacionen de forma directa amb la mort i la resurrecció, encara que, com ja va veure l'antropòleg francès, tots els ritus de pas —si no tots els ritus en general—¹ tenen la mateixa estructura, a saber: a) separació (cerimònies fúnebres, dol, etc), b) marge (en què les víctimes o els iniciats viuen en una mena de *refrigerium* al marge del món) i c) agregació a la societat (o resurrecció). Un dels rituals funeraris més importants és, en aquest sentit, el d'Osiris, que reneix al món dels morts per regnar-hi eternament. Cal, però, que dins aquest tipus de rituals dirigim la nostra atenció a la reencarnació del mort, gràcies a la qual l'ànima del traspassat pot refer el camí cap a la vida, bo i reencarnant-se en un dona, una pedra, un arbre o un animal. I dins d'aquest apartat convé subratllar no tant la transmigració de l'ànima com la seva unicitat, car en aquest tipus de ritus tan relacionat amb els ritmes de les estacions i dels dies, l'*etern retorn* del mateix significa i és representat com l'efectiu despertar de l'ànima *mateixa* dins el *mateix* cos. Això és molt clar en els mites que representen un correlat

de l'esperit del blat (Isis, Demèter, Persèfone, Hèkate, principalment), i que examinaré més endavant. El contrari sembla succeir amb el sacrifici, en el qual, per bé que trobem també la mateixa estructura ritual (separació, marge, agregació), la transformació que s'hi opera és més simbòlica. La diferència entre ambdós casos l'explicita prou bé la contraposició entre la llegenda dels set dorments d'Èfes i la figura de qualsevol màrtir: en un cas els dorments tornen miraculosament a la vida en cos i ànima després d'anys i panys de dormir, mentre que en l'altre torna només l'esperit del mort. No cal dir, però, que la funció de tots dos és la mateixa; només canvia segurament la manera de representar l'ànima del traspasat i, cosa més important encara, la direcció del temps, que pren un sentit progressiu i projectiu en el segon cas.

El significat general, però, de totes aquestes cerimònies és la idea de canviar de pell i de despul·lar-se de l'home vell que hom porta dintre. En efecte, una de les primeres oposicions que copsem és la de Vell/Jove, que no és sinó un reflex de l'oposició més ampla Mort/Vida.

Allò, però, que importa veure amb tota claredat és que la mort ritualitzada implica no solament una separació de la víctima respecte del seu estat anterior (la mort), ans de la societat respecte de la víctima. La víctima representa la mort i la violència que es pretén expulsar de la societat mitjançant aquesta figuració, única possibilitat perquè la comunitat pugui sentir-se tal, bo i superant els conflictes que enfronten els individus que viuen en el seu si i la individualitat mateixa. A partir d'aleshores només hi haurà un conflicte, un cos, una individualitat i una veu representats pel mort i la seva transformació en símbol. Una víctima mor per la comunitat i reneix simbòlicament perquè la comunitat no mori i es renovi. «Si terrifiante qu'elle soit — escriu René Girard [1972: 392]—, la perspective du passage n'est pourtant pas sans espoir. C'est à travers la perte généralisée des différences et la violence universelle, c'est à travers la crise sacrificielle et par son intermédiaire que la communauté, jadis, a débouché sur l'ordre différencié».

Molts mites (Demèter, Proserpina, Isis, Osiris, Dionisos, etc) ens parlen d'una mort que no significa pas la desaparició de la vida, ans l'enterrament de la mort [Frazer, 1922; G. Durant, 1969]. Totes les festes de pas, com és ara el Carnestoltes, repeteixen aquesta creença. També el mite de Psique i Eros, amb la baixada a l'Hades de la primera i el seu despertar gràcies a la fletxa que llança Eros, expressa aquesta idea i constitueix un element fonamental per a la fixació del tema de la Morta-Viva. El Nou testament, per la seva banda, no pot ser més clar en aquest sentit: «La mort ha estat engolida en la victòria» [1C 15:54]. Si el dol i les lamentacions suposen la fase de separació, no menys interès tenen els rituals de marge, centrats en la tomba i en la figura del dorment. L'isomorfisme mort-son (lligat a la mort aparent) és, en efecte, una altra de les constants que trobem en el recorregut del tema que ens ocupa, i que no fa més que ratificar el caràcter beneficiós de la mort. De fet, ja a la *Il·liada* (XIV, 231, i XVI, 419 i s.) Hipnos i Thanatos són germans. La mort és un son dolç; el son, una mort aparent. Els Actes dels Apòstols diuen *obdormivit in Domino*. En els epígrafs es troba molt sovint la fórmula *hic*

jacet al costat de *hic dormit*, *hic pausat*, *hic requiescit* per indicar l'estat de la mort; a l'edat mitjana l'extremaunció s'anomena *dormientium exitium* [Ariès, 1977: 26]. El conte de la Bella dorment és un exemple claríssim del lligam mort-son, que converteix el son en una davallada a la intimitat.

L'antropologia tradicional deia que les urnes, els taüts i les tombes no eren sinó una reduplicació del caràcter íntim, maternal de l'estat de marge al si de la terra. Si l'enterrament representa una davallada a la intimitat protectora de la Gran Mare, la tomba subratlla encara més aquest aspecte positiu. La tomba esdevé esperança no solament de resurrecció, ans de reunió d'allò dispers, de superació dels conflictes i d'aments dels terrors. René Girard, en canvi, interpreta la tomba, d'una banda, com a monument al mort i, de l'altra, com a dissimulació del cadàver. Dissimulació essencial, car és a partir d'aquest encobriment que es realitzen tots els desplaçaments fundacionals de la cultura. «Pas de culture sans tombeau, pas de tombeau sans culture; à la limite le tombeau c'est le premier et le seul symbole culturel» [Girard, 1978: 116]. El canvi de perspectiva és importantíssim, perquè ens aporta la xifra sobre la qual es construeix el llenguatge i la cultura; val a dir, però, que també l'antropologia tradicional interpretava l'essència del fenomen, de l'intercanvi que té lloc en els ritus i en la tomba com una presa de contacte dels homes amb allò sagrat. Una altra de les oposicions cabdals que suposa el tema de la Morta-Viva és, per tant, el binomi Sagrat / Profà.²

1.2. KORE. La iconografia representa la resurrecció amb dues sèries de figures diferents que podem denominar conservació i renovació, per bé que és l'última la que evidencia més clarament i pregonja la transformació que ha tingut lloc en aquell intercanvi, malgrat que totes dues fan evident la separació respecte del passat i el pas a una nova condició. A la primera sèrie pertanyen gairebé tots els ressuscitats cristians; és el cas dels «Set dorments d'Efes», que restaren a la tomba al llarg dels segles i un bon dia despertaren per voluntat de Déu, o el cas de Llätzer; aquests dos exemples testimonien que la veritable resurrecció cristiana no és pas aquesta, sinó la que ha de venir. A la segona sèrie, en canvi, fan cap les imatges de persones en estat de canvi (el naixement, l'adolescència, el despertar a l'amor), els arquetips de les quals són Persèfone, Psique i la Bella dorment. L'animisme representa l'ànima nova sota l'aspecte d'una noia i d'un nadó en oposició a l'ànima vella (la mort) que normalment té la forma d'una vella. El tema de la morta-viva, no cal dir-ho, es relaciona fortament amb aquelles bellíssimes Kore que poblaben la imaginació dels grecs i d'altres pobles.

És Persèfone, la Kore o pais per excel·lència, qui constitueix gairebé el paradigma del tema que ens ocupa, car, després de ser raptada per Hades i recuperada gràcies al dolor i, tot sigui dit, al terrible poder de convertir la terra en estèril de la seva mare Demèter, està condemnada a passar un terç de l'any al país de l'ultratomba i dos terços fora. Persèfone, per tant, com a filla de Demèter significa vida i com a esposa d'Hades denota la mort. Kerenyi ens parla de la necessària unitat Demèter-Kore, car la història del renaixement

ment de Persèfone és també la del dolor de la seva mare. A més, les formes arcaïques de Demèter representen una deesa amb dues cares: mare i noia. La unitat entre totes dues és fonamental per entendre que darrere la idea de renaixement hi ha la de perpetuïtat. «Il senso della nascita —escriu Kerényi— in questo caso no é l'inizio assoluto, non è il primo e l'unico cominciamento, bensì la *continuità* nell'interrotta serie delle nascite. Nell'identità di madre i figlia, la madre, la sempre di nuovo partoriente, nella cui figura e nel cui destino entra l'iniziato, appare come un essere perpetuo; il fanciullo è il segno che questa perpetuità è superindividuale, continuazione e continua rinascita nella posterità» [Kerényi, 1948:206].

L'arquetipus representat en aquestes Kore, que recull també les transformacions de l'ànima en general, trobarà la seva expressió en una abundosa producció de llegendes arreu del món que, al seu torn, seran l'origen de narracions, contes i obres de teatre, la protagonista de les quals serà una morta-viva precisament. Tot aquest univers, una part del qual recullo en l'apèndix, constitueix el referent immediat de l'allegoria del renaixement de la llengua i de la pàtria a la Catalunya de mitjan segle XIX.

2. En la transformació del tema de la morta-viva en allegoria lingüístico-política moltes coses canvien. El detallisme de la mitologia o la versemblança que exigia la literatura deixarà pas, de bell nou, a la vaguetat i a l'esquematisme de la llegenda, car aquí domina altra vegada el gènere de la poesia narrativa, la qual cosa ens parla ja d'una determinada gènesi de l'allegoria que l'entronca amb les velles faules i cançons del folklore. La majoria de vegades, per tant, no trobarem un desplegament complet del tema, sinó tan sols alguns motius al·lusius i directament relacionats amb ell. Aquesta fragmentació, però, no ha pas d'indicar que el significat profund del nostre tema, en tant que modelitzador d'una determinada cultura, hagi deixat de ser eficaç, ans que ha estat interioritzat i s'ha convertit en un tòpic de la retòrica dominant, sobretot si tenim en compte la gran abundància de referències al tema de la resurrecció que copsem aquí i allà fins a Guimerà si més no.

L'allegoria de la Morta-Viva apareix en una data relativament avançada dins la literatura patriòtica de la Renaixença catalana. Segons les meves dades, és Vicent Boix el primer que se'n serveix, l'any 1855, per referir-se al conjunt de les institucions valencianes del passat. L'allegoria tindrà, doncs, a partir d'aquí un contingut polític i institucional, per bé que tot sembla indicar que el primer significat de l'allegoria era el renaixement de la llengua des del punt de vista literari (Quadrado, Aribau, Cortada, Rubió i Ors, Piferrer, etc. en són alguns exemples). Això no obstant l'allegoria referida a la llengua no apareixerà explícitament, segons les meves dades, fins als Jocs Florals; allegoria que ells mateixos personifiquen, d'altra banda. Això vol dir, per tant, que quan la morta-viva es convertí en metàfora usual dels poetes i dels discursos jocfloralescos portava ja en ella mateixa una ambigüitat referencial que indicava la identificació gairebé constant entre llengua i pàtria.³

Malgrat els intents de redreçament del català literari anteriors a la guerra del francès i els esforços migrats i aïllats d'un comptat nombre de personatges (Rubió i Ors en cap) en aquest mateix sentit, crec que és plausible afirmar que els historiadors foren els que varen «despertar» la consciència del passat polític, imperial, institucional, moral, literari i lingüístic de Barcelona, de Catalunya i de la Corona d'Aragó. Fou la història, al marge de la llengua, el toc de campana que cridà a somatent i que començà a construir l'estructura simbòlica i el mite dels orígens que havia de vertebrar la societat catalana «renascuda», per tal com eren els historiadors aquells que remembraven herois⁴ i reis que havien mort per la nació i gestes que havien estat fetes en honor a la pàtria. Millor dit, foren aquests herois morts, aquests màrtirs, els que construïren la mítica Història de la Pàtria. També els lingüistes i els gramàtics, com és ara Ignasi Ferreras, Pau Ballot i Carles Ros, parteixen del mateix punt de vista, diguem-ne òrfic, que els historiadors (Fèlix Torres Amat, Antoni de Capmany, Pròsper de Bofarull, el mateix Vicent Boix, Piferrer, etc), car canten, plorosos, el passat gloriós i per sempre més mort, encara que alguns gramàtics i escriptors reclamin el dret a la vida per a la llengua literària si més no. El cas d'Antoni de Capmany és emblemàtic, puix que considerava la llengua catalana «un idioma provincial antiguo, muerto hoy para la república de las letras» al mateix temps que esmerçava els seus esforços per escriure i aplegar les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y arte de la antigua ciudad de Barcelona* (Madrid, 1775-1792), elevant un monument al passat oblidat, i per sempre més pretèrit, de Catalunya. S'afegiran també a aquest cor alguns novel·listes que en llengua castellana recordaran les gestes i els herois de l'antiga Catalunya, aportant així nous maons per a la construcció del mite. Cortada escriurà *Tancredo en el Asia*, de tema català; Lorenzo, que evoca les antigues Corts d'amor, o *El bastardo de Entenza*; Milà i Fontanals traurà de l'oblit el romancer català i més endavant Balaguer portarà al teatre els herois i poetes del nostre passat: *Ausias March* (1858), *Vifredo el Velloso* (1848) i *Las cuatro barras de sangre* (1848), escrites, aquestes dues últimes, en col·laboració amb Juan de Alba, etc.⁵

La cosa més important, però, és que les històries i les memòries generaren el despertar de la Història de Catalunya,⁶ gràcies a l'evocació de tot un seguit d'herois, dates, batalles i morts que només tenien sentit si la pàtria continuava existint; millor dit, aquells màrtirs que havien dat llurs vides per la pàtria ara reclamaven la resurrecció d'aquesta, perquè aquella sang vessada no fos inútil i hom pogués eixugar el crèdit que Catalunya tenia pendent amb la Història. I aquesta mateixa sang vessada assenyala l'existència d'un enemic exterior que ja es comença a perfilar i que constituirà el boc expiatori entorn del qual s'eleva el mite de la pàtria. La Història mítica creava, per tant, un Temps i un Espai mítics dins els quals tot català havia de moure's a partir d'aleshores. Espai i Temps que s'oposaven a l'Espai i al Temps del l'Altre, de l'enemic exterior, del boc expiatori, de l'espasa que havia fet vessar tanta sang injustament i que havia degollat tants màrtirs. I són aquets sacrificis i aquestes immolacions davant l'altar de la Pàtria i de la seva Història els que

asseguren la identitat de la Pàtria i la impulsen cap al futur, precisament perquè tot aquest cabal de sang no pot quedar oblidat en un racó sense que hom el vengui d'alguna manera. Ara es fan entenedores les diverses admonicions que alguns intel·lectuals de la Renaixença adreçaven a la indiferència dels catalans pel que feia al despertar de la llengua i de la pàtria. Ara s'explica també aquella identificació que feu Marià Aguiló de la llengua catalana dissortada amb aquella noieteta «tristeta i pobreta» de la cançó de la «Donzella i el rei mariner» i, fins i tot, cosa encara més simptomàtica de la traslació simbòlica, amb la mina màrtir, santa Eulària, que «en temps esdevenidor se dirà d'ella, que és trobada pus forta i pus ferma que aquells qui la flagellen; i pus alta i pus noble que aquells prínceps armats qui l'han tan mal jutjada; i pus digna i pus gloriosa que aquells qui l'han bescantada, qui l'han escarnida, qui han resolt lliurar-la endogalada a inici torment ... a mort afrontosa».⁷

Dins la iconografia particular, per bé que gairebé idèntica a la de molts pobles «renaixents»,⁸ que generarà la construcció mítica de la identitat del poble català que, segons els renaixentistes, hauria de sentir-se unit al voltant dels monuments i s'hauria de reconèixer en els senderols múltiples, tortuosos, vagues i individuals del passat llunyà o pròxim i fins i tot llegendari la seva història recta, única, unívoca i col·lectiva, l'allegoria de la morta-viva ocuparà un lloc força determinant, sobretot al si dels Jocs Florals on sovint denota, com ja he dit abans, la llengua i la pàtria alhora. Abans d'arribar, però, a aquesta allegoria de la resurrecció s'empraren un seguit de figures que d'alguna manera participaren en el naixement d'aquella i en determinats casos n'esdevingueren motius del tema general.⁹ Es tracta bàsicament dels motius de les ruïnes, és a dir, la tomba,¹⁰ de l'arpa,¹¹ o sigui els instruments que es troben dins o al costat de la tomba i que constitueixen una metàfora de la llengua literària, i dels fills de l'arpa,¹² els trobadors antics, però també els trobadors nous i moderns que reprenen el conreu de la llengua literària i comencen a despertar la reina (llengua-pàtria).

3. Gènesi i recorregut de l'allegoria de la morta-viva.

Tots aquests motius van coincidir en els Jocs Florals i a partir d'ells va sorgir l'allegoria que ells mateixos significaven i bastien: la morta-viva, car els Jocs Florals varen ser creats com «el» lloc per excel·lència de celebració de la morta-viva: la llengua catalana. Els Jocs Florals representaven, per tant, el lloc sagrat per antonomàsia, entre altres coses perquè els col·laboradors participaven del miracle del renaixement.

El tema, com ja hem vist, fluctuava en l'aire, era implícit en molts dels discursos i poemes. Una possible cronologia d'aquesta allegoria lingüístico-política establiria les següents etapes:¹³ 1855, Vicent Boix, pròleg a *Los fuegos del antiguo reino de Valencia*; 1859, Víctor Balaguer, *Discurs als Jocs Florals*; 1861, Camps i Fabrès, *Los tres sospirs de l'arpa*; 1863, Balaguer, *La dama del Rat penat*; 1865, *Antany i enguany*, de «Dos Gats dels Frares» [Eduard Vidal i Valenciano i Conrad Roure]; 1867, Llorente, «La Morta-Viva», poesia; 1868, Quintana, poesia llegida als Jocs Florals provençals a

San Remy, Maillano i Arlea; 1872, Llorente «La dama del rat Penat», poesia; 1876, Llombart, a l'almanac «Lo Rat Penat», fundat l'any anterior, parla del projecte de fundar una associació que havia de titular-se *Los fills de la Morta viva*; 1878, Llombart, fundació de l'Acadèmia «Lo Rat Penat»; Llorente, «Lo Rat Penat», poesia; Guimerà, *Poesies*.

3.1. *Vicent Boix*. La primera vegada, doncs, que segons les meves dades surt l'allegoria —no aplicada, però, estrictament a la llengua, sinó al conjunt del passat valencià— és en la «Introducción» a *Los fueros del antiguo reino de Valencia* de Vicent Boix [*La Renaixença*: 141-146], on l'historiador valencià, que devia ser un liberal federalista, diu que s'afanya a «levantar de su sepulcro gótico la olvidada magestad de nuestra antigua dignidad foral», abans que el centralisme esborri per sempre més la memòria de «ese cadáver, vuelto a vida» del qual «pocos conocen sus formas severas» i «pocos aprecian su ropage, hoy carcomido y casi pulverizado», malgrat que fou la «reina de la libertad antigua». Boix veu clarament quina és la funció d'aquest cant òrfic: «¿Por qué arrojo yo, pues, esta crónica olvidada de mi patria en medio de la actividad del mundo actual? Para que se vea, para que se estudie, para que se aprecie, si vale; y en este caso se conceda una memoria a la época gloriosa de otra libertad». El lligam entre passat català-llibertat *versus* present-tirania o centralisme és molt clar en tots aquells que, malgrat les diferències ideològiques (monàrquics, republicans), usen l'allegoria, la posició dels quals la resumeix el vers de Balaguer: «Tirans en Catalunya no so's conegueren mai» (*A En Mariano Font*s). Aquest isomorfisme ens planteja l'antagonisme «natural» *versus* «artifici» — que hom troba també en les narracions la protagonista de les quals es mata per defugir el marit i poder-se unir a l'amant —, per tal com la pàtria antiga representa els valors «naturals» que l'ordre establert, «artificial», nega; d'aquí que calgui un «renaixement» per a restablir les coses. No per a tothom, però, els valors naturals coincidiran amb la llibertat, car sense negar la importància d'aquesta, els defensors del regionalisme d'inspiració balmesiana veuran en la religió l'element essencial de la pàtria (Vegeu «Lo Vertader català» i posteriorment Torras i Bages). La diferència entre aquests dos punts de vista marca la separació entre conservadors i progressistes.

3.2. *Víctor Balaguer*. Balaguer fou el primer que, segons les meves dades, donà veritable cos a la morta-viva com a allegoria de la pàtria «renaixent» en els poemes i en els discursos que llegí al si dels Jocs Florals. Val a dir, però, que la morta-viva i la resurrecció són temes centrals dins la seva obra literària general i no solament política. Tan sols caldrà recordar aquí que va escriure, segons ens consta, un drama titulat *Romeo y Julieta* (1849) i un altre que es deia *Los amantes de Verona* (1968), per bé que no han estat trobats. Coneixem, en canvi, la seva adaptació catalana de l'obra de Shakespeare, *Los esposales de la morta* (1879), que demostra el seu profund interès tant per l'autor de *Hamlet* com, sobretot, pel terna de la morta-viva i més en general pel de la resurrecció, que va molt més enllà de la mera influència de Skakes-

peare i s'expressa al llarg de la seva obra en una ampla gamma de possibilitats: la necrofilia, el final tràgic, la resurrecció lligada al motiu del despertar o al de l'arribada de la primavera o al de la vinguda del Crist redemptor, amb la consegüent pèrdua del sentit tràgic de la mort i subratllant, en canvi, l'aspecte vital que aquesta enclou.

És molt freqüent en l'obra balagueriana el motiu de la noia morta, sobretot en la primera part de la seva poesia [Poesias, 1882]; *La noia blanca*, *La moreneta de Masnou* —construïda sobre la mort d'Ofèlia—, *La nina del cementiri* —relacionada amb els motius de l'orfeneta i el de la mort per defugir un casament indesitjat—, en són uns exemples. Aquests poemes incidien d'alguna manera en aquell patetisme romàntic que en la literatura catalana havia inagurat el primer llibre de poesia que es publicà totalment en català en el segle XIX, em refereixo a *La fuggitiva* de Grossi, que traduí Joan Cortada.¹⁴ Especialment quan els poemes parlen dels amors dissortats de dos joves amants que resten morts en la mateixa tomba com és ara a *Les esposalles del cavaller*.

Un altre dels motius importants en l'obra balagueriana, com en la guimeriana que analitzarem més endavant, i que està relacionat amb el tema de la morta-viva, és el del retorn de l'ànima del mort. Aquest motiu deriva de les creences animistes —tan importants per al nostre tema— que els romàntics ressusciten i que trobaran en *La Ligea* d'E. A. Poe la màxima expressió poètica. En aquest sentit cal citar el *Poema VII* [Balaguer, 1882: 251], on l'amant diu a l'amada que fins i tot després de mort sempre serà al seu voltant:

En la flor que tu respires (...)
en lo perfum que més ames
desfaré a trossos mon ànima,

i el titulat *Les esposalles del Cavaller* [Ibid: 30-41], en el qual l'autor transforma l'amada en una llumeta blanca que anuncia i representa el traspàs de l'amada; o el *Poema LXXXVII* [Ibid: 130-131], on l'ànima de l'amiga morta es converteix en oreneta. El poema que segurament unifica molts d'aquests motius i fins i tot el tema que ens ocupa és *Lo romitge de l'ànima* [Balaguer, 1891: 31-32]:

La terra's desvetllava, quan finia
son romiatge mon ànima. Enlairada,
deixava'ls Pirineus, volant pels àmbits
a desfer son camí. Viva i desperta,
renaixent de ses cendres com lo Fènix,
per l'amor i la fe reviscolada,
tot era en ella goig, pler i ternura (...)

Importantíssim és també el paral·lelisme que estableix el poeta de Vilanova entre la resurrecció i el despertar tant de la primavera com de l'amor, sobretot en *El llibre de l'amor*. Com cabdal és en la poesia de Balaguer la relació del tema de la resurrecció amb el motiu de l'alba, motiu que serà molt freqüent en la literatura i en la cultura del tombant del segle, lligat amb el

motiu de la primavera, que també copsem en «Lo trovador de Montserrat». Això ens parla d'una confiança i d'un desig de futur que és gairebé inexistent en la majoria de participants als Jocs Florals, als quals ell acusarà de tancats, oposant els seus Trobadors moderns als Trobadors nous de Bofarull. Balaguer és un dels primers a insistir en el «catalanisme progressiu» que més tard concretarà Josep Narcís Roca i Farreras en el seu article titulat precisament «Lo catalanisme progressiu».¹⁵

La dinamització de l'arquetipus de la morta-viva es concreta en allegoria lingüístico-política en el discurs de Víctor Balaguer als Jocs Florals de 1859 [*La Renaixença*, 1984: 214-219], on en revela l'origen i en remarca tots i cada un dels motius que fins ara he anat apuntant i que a partir d'aquest discurs quedaran fixats per sempre. En el discurs Balaguer ataca aquells que creien que els Jocs Florals eren sinònims de la mort de la llengua —mentre que, segons la seva opinió, aquests representaven «l'albada de la poesia catalana»—, recordant-los que «com lo Fènix, renaix d'entre llurs cendres (...) eixa poesia que, com la enamorada Julieta, surt viva de sa tomba, coronada de flors, respirant amor, juventut i alegria i pasejant-se enjogassada davant los ulls dels que la creïan morta (...). No, no es morta eixa poesia; com mai arriba a morir per l'home la llengua de sos pares, car sempre serà per ell la més santa llengua aquella en que primer ha après a sillabejar lo nom de sa mare i a beneir a Déu». Al mite d'Orfeu vénen a afegir-se aquí, com veiem, el del Fènix i la figura d'aquella Julieta (la tradició literària de la qual, com estudio a l'apèndix 3, l'encapçala la Julieta de Da Porto, abans que Shakespeare li atorgués fama universal) que ara serveix al poeta per bastir la mitificació de la renaixença de la llengua i de la literatura catalanes en aquest discurs entusiasta i ple de confiança en el futur de la cultura i de la pàtria catalanes: «no hem vingut a presenciar la mort de la llengua, havem vingut a saludar l'albada de la poesia catalana».

També en un altre article sobre els Jocs Florals [Balaguer, 1866: 76-821], Balaguer insisteix un cop més en la funció primordial de la llibertat i del progrés, elements que diferencien la literatura catalana en dues escoles a) la que sent horror per les innovacions, pròpia dels que no creuen, no esperen, ni pensen, ni progressen i b) la veritable literatura nacional que s'inspira en la vida moderna i que veu en les tradicions i records passats l'esperança de «millors temps veniders». I cita els versos de Mistral, un eco dels quals ja hem trobat en Aguiló:

si ten sa lengo, ten la clau
que di cadeno lou delieure.

Una poesia, per tant, regeneradora i alliberadora dels pobles.¹⁶

El tema de la morta-viva ocuparà també un lloc preeminent en la seva poesia política, reunida en l'apartat «Lo llibre de la pàtria», que conté, agrupats cronològicament: a) els poemes —anomenats *Eridanias*— dedicats al *risorgimento* italià, del qual fou un partidari fervorós; b) les poesies dedicades a lloar el passat històric i els herois catalans; c) els cants d'exili i d) la poesia titulada «La dama del Rat Penat» que mereix en unes línies a part.

De seguida que Balaguer s'assabentà de la guerra d'Itàlia contra Àustria, se n'anà a la península italiana a combatre a favor de la seva unificació, experiència que relatarà en *Mis recuerdos de Italia* [Cinti, 1980] i en els cants fervorosos en pro de la llibertat d'Itàlia en els quals trobem una bella mostra del tema que ens ocupa i que constitueixen gairebé una mena d'anagrama del *risorgimento*. Per exemple en *La creu de Saboya*, escrita el 6 de gener de 1859, diu:

No és morta, no, la Itàlia. Ja realcen
los seus fills son valor. Perduda joia,
volen avui la llibertat que analsen (...)
¡Los morts ja s'alsen!

O encara millor la titulada *Alça't, Llàtzer*, escrita a Torí el mes de juny de 1859 i basada en la figura de la morta-viva, en la qual relata l'agonia d'una dona hermosa que, noble matrona, un dia tingué «un ceptre i una corona», mentre que ara és només un cadàver bell. En el moment, però, que hom la declara morta, heus aquí que la morta es desperta:

¡Ja's morta; ... No. Una veu de dalt eixida
¡Alça't Llàtzer! ha cridat. (...)
I al crit que tots los ecos
que en los Alpes habiten
han repetit, los morts deixen sa tomba
i a la veu del Senyor ja ressuciten.

No és morta ella tampoc. ¡Mirau que hermosa!

I versos més avall ens assabentem que, com ja era clar, estàvem en presència d'una al·legoria de la pàtria:

¡La Itàlia morta! ... No. Sols pogué estar dormida
la nació que amb son nom fa bàtrer tots los cors:
no és mort, no, lo país que al món, llavor de vida ...

La mateixa figura apareix també en el poema *La veu del mort* (Superga, juny de 1859) al costat de la del difunt rei Carles, el qual bo i alçant-se de la tomba incita el Príncep a combatre per la llibertat d'Itàlia: «¡Guerra! A les armes, fill meu!». És el mateix crit que trobem en gairebé tota la poesia *risorgimentale* italiana: Berchet, Gabriele Rossetti [Janni, 1955]; puix que arreu els morts exigeixen que els vius eixuguin el deute pendent en la casa de canvis de la llibertat. És la llibertat, la llibertat de les pàtries, la primera cosa per la qual lluitaven els liberals i els nacionalistes de mitjan segle XIX. No deixa de recordar-nos-ho Balaguer en tota aquesta sèrie de poemes i principalment a *La festa de la llibertat*, on aquesta és comparada amb el bateig d'amor d'un cor novell que s'omple d'alegria i d'esperança, i a *Dies Irae*, en el qual denuncia la indiferència dels catalans per la llibertat de la seva pàtria i els incita a cantar-la i a lluitar per ella com fa Garibaldi, usant els motius i les metàfores que ja havien començat a usar-se, però que a partir d'ara es convertiran en el codi de la poesia floralasca.

La poesia patriòtica que Balaguer escriví en tornar d'Itàlia abunda d'imatges de resurrecció, referides principalment als herois de la pàtria que

«Dormits estan, però en ton seno viuen», perquè allò que ha mort per a la pàtria no es perd, ans esdevé vida («Morint per ella, la mort és vida», *Los voluntaris catalans*). Els herois antics que dormen des de fa segles es desperten per veure els nous màrtirs del renaixement de la pàtria (*Un llor i una llàgrima*) i aquests, al seu torn, són alimentats per la memòria d'aquells. Deixant de banda el poema *La dama del Rat Penat* que analitzaré després, en aquesta sèrie de poemes patriòtics l'element més important és la dialèctica passat-present, basada en una exaltació del passat en termes de llibertat, glòria, independència i sobirania que contrasten amb la situació present dominada pels seus contraris, per bé que gràcies als lluitadors moderns, als fills de l'arpa que han recollit el cant, la llengua i l'esperit dels antics trobadors i de les velles institucions, es possible confiar en una nova albada. Així ho escriu a la poesia *La nova creuada* (1862) o a la poesia dedicada *Al príncep W.C Bonaparte Wyse* (1865). De fet, la poesia de Balaguer, tan farcida d'imatges de resurrecció, d'amor, de despertar, és un veritable monument a la confiança en el futur.

L'any 1866, en tornar d'un segon viatge a Itàlia, les circumstàncies polítiques espanyoles el determinaren a sojornar a Provença, on restà fins a l'hivern de 1867-68, en què pogué retornar a Barcelona. Al llarg de la seva estada per terres occitanes es convertí en un fervent entusiasta i impulsador no tan sols de la renaixença provençal, sinó també de la germanor de les terres llemosines. Vegeu la poesia *Als felibres de Provença*, de la qual derivaren una sèrie llarguíssima d'actes polític-literaris que tingueren lloc primer a diverses localitats provençals i més tard a Catalunya. En aquest temps Balaguer escriví una sèrie de poesies que agrupà sota el títol *Lluny de ma terra* [Balaguer, 1882: 313-359] i que tenen com a temes central l'enyor de la pàtria catalana sotmesa a l'esclavitud, l'esperança de retornar-hi en un règim de llibertat i el paralelisme existent entre les reivindicacions dels felibres (els trobadors de Provença) i les dels poetes catalans, puix que si ahir els unia una sola nació avui els uneix una lluita comuna. Cal dir, però, que per Balaguer es l'emancipació d'aquestes dues terres havia de seguir processos independents, com ho declara en la tercera part del poema *Als felibres de Provença*, que constitueix un feix magnífic i generós del llenguatge i de les imatges amb les quals s'anava construint el mite de l'alliberament de la pàtria sobretot mitjançant la llengua i els trobadors-profetes: «la llengua (...) / Guardem-la. És l'arca santa qu'hem de lliurar d'ultratge, / és l'arbre que dels segles ha respectat l'oratge (...) La mainada / despertarem llavors dels patris venjadors, / que la llengua és la pàtria.»

La poesia més important, però, pel que fa al nostre tema és la titulada *La morto vivo*, escrita en provençal, on l'autor aplica a Provença els mateixos conceptes i les mateixes figures amb què fins ara ha cantat el renaixement d'Itàlia i de Catalunya, és a dir, l'esperança en una pàtria lliure. «Vai, vai, Prouvènço, sies pas morto encaro», escriu Balaguer, perquè mentre la llengua «n'és pas morto / la patrio encaro viéu», i li recorda que encara se senten les veus dels trobadors que van pels pobles escampant la seva història i les

seves gestes. D'aquí que el seu futur brilla ja, gloriós, en l'horitzó. Prou sabem que Provença no havia d'atènyer aquest destí que Balaguer veia escrit en els cants dels trobadors moderns; el cert és, però, que el poema repeteix un cop més una imatge central de la poètica balagueriana que ha travessat ja gairebé nou anys d'escriptura i de lluita per la llibertat, vist que aquí tornem a trobar el mateix nucli figuratiu que el poeta emprava en el discurs als Jocs Florals de l'any 1859:

Te fasien passa pér morto,
mai, encaro as la man forto
pér auboura lou drapèu:
te cresien frejo, paurouso,
mai, i'a la terro poumpouso
souto lou lançòu de nèu.
Cuand lo país fau defèndre
lou cor s'escranco jamai...
dóu recalieu de si cèndre
toujour lo Fenis renai.

3.2.1. *La Dama del Rat-Penat font de polèmiques (Ferrer i Biguè, Llorente, etc.)* L'allegoria de la morta-viva aplicada indistintament a la llengua i a la pàtria catalana o, millor dit, al conjunt llengua-pàtria, puix que a partir d'un cert moment aquests dos conceptes tendeixen a identificar-se, gràcies sobretot a Balaguer,¹⁷ despertà, però, un seguit de problemes que sortiren a la llum a partir sobretot de la publicació de la poesia titulada *La dama del Rat Penat* [Balaguer, 1882: 256] uns versos de la qual

Morta diuen que és,
mes jo la crec viva.
—No n'és morta no,
sols està dormida.
Ja's despertarà
quan vinga lo dia,
quan l'hora n'arribe, quan l'hora ne sone;
quan l'hora ne sia.

foren considerats versemblantment com una proclama de l'aixecament de Catalunya per la seva independència. Perquè aquesta allegoria implica en primer lloc la paradoxa d'una llibertat general que en esdevenir llibertat d'una pàtria concreta sembla entrar en contradicció amb ella mateixa; aquesta «llibertat determinada» s'oposa d'alguna manera a la llibertat universal i a la de les altres pàtries o nacions alliberades o en procés d'alliberament, com és ara el cas de Catalunya i Provença enfront d'Espanya i de França, on l'alliberament de les primeres implica un cert nivell d'antagonisme amb les segones, puix que planteja el problema de la responsabilitat de la mort de la pàtria. En segon lloc implica la paradoxa d'un passat que torna, no només simbòlicament, sinó en carn i os, és a dir, tal i com era abans de l'infortunat

impasse de la mort aparent. Aquesta era la interpretació que de l'allegoria de la morta-viva feren alguns sectors catalanistes, aplicant-la principalment a la llengua, gràcies sobretot al sector més conservador del jocfloralisme, però també gràcies a la idea de reconstruir les institucions de la Corona d'Aragó, coadjuvant-hi la mitificació-reivindicació del passat català que certs catalanistes realitzaren, seguint les passes del Balaguer jove que publicà *La Corona de Aragó*.

L'autor de la poesia *La dama del Rat Penat*, en una nota que acompanya l'edició de les seves *Poesies* (1882), va voler precisar que era impossible interpretar en un sentit independentista els versos d'un poeta que pertanyia «al partit progressista en la qual bandera se llegia *unitat nacional a tota costa*» i que aquella poesia no tenia cap altre sentit «que la representació de Barcelona dormida pel moment, però prompte a despertar-se en sonar lo crit de llibertat en Espanya».¹⁸ És significatiu que aquesta nota sigui posterior a l'any 1868, data que va significar segurament un canvi força gran en la ideologia dels progressistes, els quals es varen veure obligats a precisar el sentit i l'abast de les seves reivindicacions patriòtiques particularistes¹⁹ enfront dels interessos de la nació espanyola que a poc a poc esdevenia estat, i un estat els fonaments del qual ajudaven a fer els mateixos progressistes. La polèmica Pàtria-Nació fou molt estesa en l'Europa del segle XIX; els nacionalistes «vedevano nel principio delle nazionalità 'un mezzo non tanto per fondare uno Stato indipendente, quanto per ottenere la libertà e la giustizia per i loro popoli», [José Gil, 1977: 839].

Abans de l'any 1868, però, per a Balaguer la manca de llibertat de les pàtries i de les nacions era causada els governs conservadors i centralistes; d'aquí que els seus lectors —fins i tot els castellans [Tubino, 1880: 372-382]— establissin una relació entre aquest despertar de la morta amb aquelles altres poesies en les quals acusa Castella de l'esclavitud i de l'ensorrament de Catalunya, com és ara *Lo romans històric* i la titulada *Los quatre pals de sang*, on Castella és la responsable d'haver sebolit els símbols de Catalunya: el Dret, la Llibertat, la Justícia, bo i amenaçant ara de trencar fins i tot el quart pal: la Indústria;²⁰ o bé la poesia escrita a la Cerdanya francesa l'any 1866, el refrany de la qual repeteix

¡Ai Castella castellana,
si la terra catalana
no t'hagués conegut mai!

Si bé cal entendre que, des del punt de vista d'un progressista federal, el mateix poble castellà, com tota la resta de pobles d'Espanya, es trobava també esclafat sota el pes del centralisme de la tirania i que l'alliberament d'aquest estat d'esclavatge havia de comportar l'emancipació de tots dins una nova nació que tingués en compte la diversitat de les pàtries i la llibertat dels diferents pobles que hi vivien, el cert és que, en insistir tant que les causes de la destrucció, de la mort de l'identitat catalana, eren imputables a Castella, en recordar tots els màrtirs (poesia XIII: *A en Mariano Font*) que havien donat llurs vides per la Pàtria catalana i en reivindicar la rehabilitació de

l'antiga Corona d'Aragó dins la qual havien d'aixoplugar-se, federats, els pobles «llemosins», és a dir, catalano-provençals, federtas al seu torn amb Castella i els altres pobles hispànics i amb les altres nacionalitats occitanes, Balaguer deixava oberta la possibilitat d'interpretar el seu pensament en el sentit d'un clar antagonisme entre la pàtria llemosina i el «centralisme» d'Espanya o de França.

Així ho entengueren alguns dels seus amics i correligionaris castellans com, per exemple, Ventura Ruiz Aguilera, que en un article aparegut a les pàgines de «El Museo Universal» arran de la publicació del llibre de poesies de Balaguer *Lo trobador de Monserrat* (1861) subratllava «la especie de resistencia que mostraban muchos en el Principado a entrar de lleno en la confianza de la gran familia española, que no havia dado ni dava motivos para actitud semejante» [Tubino, p. 372]. I també ho varen veure d'aquesta manera alguns valencians, sobretot Teodor Llorente i un tal Rafael Ferrer i Bigué. Ferrer en un article aparegut a les pàgines de «El Museo Literario» de València²¹ criticava «el exclusivismo local» que Víctor Balaguer canta en el refrany del poema *Los quatre pals de sang* i en la poesia *La dama del Rat Penat*, on, segons el susdit Ferrer, implicava injustament València en aquest moviment. Balaguer li contestà [Balaguer, 1866: 52-61] que cap dels seus poemes no era un «crit de rancor contra Castella», sinó un crit de dolor contra «lo monopoli centralitzador, contra la tirania, contra la negació de les glories catalanes, contra l'esperit absorbent de la metropoli». La mateixa por de ser interpretats en un sentit separatista la copsem en altres àrees ideològiques més conservadores. Bofarull, per exemple, abans d'insistir un cop més en el tòpic de la morta-viva («S'ha acreditat que el mort no és mort») i d'atacar la indiferència dels catalans, recorda el respecte «que tots devem tenir a la nació espanyola» [La Renaixença, 1984: 186-213].

3.2.2. Teodor Llorente

Teodor Llorente concretà el seu punt de vista crític a l'ideari paticularista de Balaguer en la poesia *Als poetes de Catalunya* (1865), publicada l'any 1866 al *Calendari català* [Llorente, 1936]. El poeta es riu de la «impossible alba-da» que esperen els catalanistes que claven els «ulls melancòlics en lo boirós ponent» i, tot pregant-los que deixin de somniar en el retorn dels «antics segles», «puis morts estan per sempre los Jaumes i els Borrells», i que no remoguin més les cendres dels «venerats sepulcres», els incita a escoltar «los sants oracles del dia de demà», és a dir Treball, Progrés i Pau, dins una pàtria que ha de ser la de tots els pobles de la terra:

Penides ja les rasses que enemistà la guerra
s'acosten i agermanen, i prompte podrà ser
pàtria de tots los pobles tota la inmensa terra,
i comunal domini de l'home el món sencer.²²

A aquest ideari cosmopolita s'hi oposaren alguns catalanistes, com recorda Tubino [1880: 372], entre els quals cal destacar Francesc Sales Maspons que, pròxim a la ideologia catalanista de Pelai i Briz, reclamava el dret dels

catalans a celebrar les glories de la seva pàtria.²³ El mateix Balaguer dins el llibre *Esperances i records* [1866: 54] recorda a Llorente que és molt difícil que hom trobi un poeta català que demani «d'aquesta manera absoluta (...) la restauració de l'antic temps», i que els poetes catalans no són pas un cos unitari. Llorente només podria tenir raó, insisteix Balaguer, si es referia a una de les tendències que dominen el panorama dels Jocs Florals, és a dir, aquella escola conservadora i nostàlgica que ell mateix també combatia, tot oposant-hi la bandera de la «veritable literatura nacional» que s'inspira en la vida moderna i que veu en les tradicions passades i en els temps antics l'esperança de «millors temps veniders». Ara bé, això no significa, segons Balaguer, que hom no pugui cantar i recordar el passat propi, que hom hagi d'esborrar aquest per considerar només el passat castellà, com a únic passat nacional. Tan dret tenen a figurar en la història de la nació moderna els màrtirs castellans (Padilla, Guzman, el Cid) com els catalans (Petroniella, Jaume el conqueridor, Pere el Gran, Pau Claris, Joan Fivaller, Joan Blancas) [Balaguer, 1866; 1882: 233]. Balaguer, després de considerar que el cosmopolitisme de Llorente no és més que una utopia irrealitzable, a l'estil d'una llengua universal, afirma que tota lluita per la llibertat i el progrés no pot sinó redundar en benefici de la llibertat i el progrés generals tant de la pàtria com de la nació. D'aquí que instiga Llorente a deixar que els poetes catalans puguin construir alguna cosa «sobre tantes ruïnes com avui poblen lo sol de nostra terra». Llorente mateix, com bé subratlla Balaguer, també havia cantat, i cantarà encara, les institucions i els herois del passat «valencià», tot i que l'escriptor valencià, en una nota a la poesia *Als poetes de Catalunya* [Llorente, 1936: 407], reconeix que aquesta poesia «començà a marcar la diferència de criteri entre los trovadors valencians, que, al lloar les glòries de nostre antic Regne, no aspiren a reestablir, en dany de la unitat espanyola, i els trovadors catalans —molts d'ells, si no tots—, que treballen per l'autonomia de Catalunya».

La poesia de Llorente titulada *La Morta-viva* (1867) podria ser, no tant una «crítica velada» [Manel Jorba, 1986: 188], com una paròdia del tema de la morta-viva tan car a Balaguer. La veritat és, però, que avui se'ns fa difícil copsar, sinó és perquè som coneixedors de la polèmica entre els dos poetes, el to irònic en aquella poesia que encapçalen els versos famosos del trobador de Montserrat: «Morta diuen que és / més jo la crec viva», en què Llorente segueix la retòrica dels Jocs Florals catalans:

Desperta'ns de nou, s'endressa trionfal la Morta-viva

Sí, s'ha despertat la morta-viva, continua dient Llorente, aquella els cabells de la qual cenyia, com una noble verge, una diadema d'or; aquella que dictava lleis al món, sense por de Papa ni de rei; aquella que portava la sang dels avis que no s'havia gelat del tot perquè el poble l'havia mantingut sols adormida «als ecos carinyosos de popular rondalla», fins que ha arribat el moment de despertar-se. En aquesta poesia Llorente no sembla pas veure cap contradicció entre l'alliberament de les nacionalitats i l'alliberament general, dels homes, ans al contrari:

I d'eixe jorn l'albada despunta ja, oh madrona;
 com lo cavall de guerra clarí que lluny ressona,
 avui te despertà
 veu de sentit profètic, que't mou a nova vida,
 i aguaitant a la fosa, on jaus tants sigles, crida:
 ¡Oh Llátzer, álça't ja!
 Veu santa que ensems junta, pera ennoblir als pobles,
 los himnes del pervindre amb les antigues cobles;
 ubricadora veu,
 que al món li diu «Germanes són sempre les victòries!»
 Vingau, vingau, poetes, i de totes les glòries
 la glòria de l'hom feu».

El mateix sentit irònic podria tenir la divertida poesia titulada *Lo Rat Penat*, que Llorente llegí en l'acte fundacional de la societat que duia aquest nom (1878), però no deixa de semblar-me un xic agosarat que hom obri una festa tan solemne i esperada, si més no per a la majoria dels assistents, fument-se del mort i de qui el vetlla. A més a més els versos de la tercera part no poden pas ser llegits en un sentit paròdic:

Te ham ferit i nafrat quan la memoria
 ham apartat de nostra pàtria historia,
 del nostre parlar dolç;
 te ham ferit i nafrat quan neguitosos
 ham deixat caure, ingrats, nostres gloriosos
 monuments en la pols.
 (...)

Mes en lo fons del pit bullia encara
 aquell amor antic que renaix ara,
 com menuda llavor
 que soterra en los camps la neu primera,
 i brotant, al tornar la primavera,
 donà al món nova flor.

¡Amics, germans, la pàtria llemosina
 renaix pertot! Rebrotà la englantina
 del nostre Saber gay (...)
 Formem una mainada, on sempre encessa
 brille la llum de l'art, de la saviesa,
 del seny, de l'esperit;
 on parlen tots los llabis una llengua,
 on tots los cors, sense temor ni mengua
 bateguen un sol crit.

No copsem pas en aquests versos cap sentit irònic ocult, per bé que Tubino [1880: 479] ens informa que la majoria dels escriptors que pertanyien a l'associació del Rat Penat «resucitaban las glorias del antiguo reino valencia-

no, sólo para tener el gozo de que no se olvidasen y perdieran como su lengua, en la oscuridad del tiempo». Llombart, que molt possiblement hauria anat més enllà en l'afirmació regionalista si no hagués estat per la influència de Llorente sobre els Jocs Florals de València [Jorba, 1984: 187], en el pròleg a *Los fills de la Morta-Viva* [1879: XVI-XX], expressa la mateixa idea, com també ho feu Félix Pizcueta en el discurs a la sessió inaugural de *El Rat Penat* l'any 1878.²⁴ Important em sembla, tanmateix, el fet que Llorente subratlli el gran paper que ha tingut el poble en la salvació de la llengua; així ho deia en la poesia *la Morta-Viva* i així ho comunicà a Marià Aguiló en una carta on recull unes ratlles del discurs d'aquell davant els parroquians del Rat-Penat: «Llengua morta és la llatina, que no parla avui ningú, encara que per a certes coses se conserve en los llibres; mes ¡llengua morta la llengua valenciana! Ixcau al carrer, atengau als primers que passen, i sabreu si és llengua morta; aneu de poble en poble per lo nostre Regne de València, i voreu que està tan viva com lo paxarell més cantador. Lo que està mig mort, és son conreu literari, i això és lo que renaix, lo mateix así que'n Catalunya i Mallorca» [*La Renaixença*, 1984: 405-411].

Tornant, però, a Balaguer, cal dir que la seva posició pel que fa al nacionalisme català no era tan precisa com la dels valencians, que parlaven sempre de la llibertat de les «províncies» dins la unitat de la nació. Les seves metàfores, si més no, deixaven espai suficient per a interpretar-les com a proclames fundacionals d'una Catalunya nova en el sentit que Rovira i Virgili [166: 13] dava a aquestes metàfores renaixentistes: «El símbol del passat era el senyal d'una vida nova. La Morta-viva és cantada i adorada com una esperança, encara més que com una recordança».

I això era així precisament perquè Balaguer aplicava tant a la Itàlia «*risorgimentale*» i unitària com a la Catalunya renaixentista la mateixa al·legoria; allò que valia per a l'una bé havia de valer també per a l'altra. I la metàfora implicava que només un pretendent podia aspirar al cor de l'amada morta, és a dir, l'amant «natural», l'amant del cor, enfront de la qual el marit, representat per l'estat centralitzat i opressor, no podia acreditar els drets del cor i de la passió que aquell exhibia, cosa que semblava tenir molt clara el mateix poeta en una poesia on el trobador exclama:

Per dret d'amor i llei de cortesia,

te vinc a requerir. (...)

Meva n'ets tu per llei de druderia.

sotmesa en ton pensament, en ton cos meva

Això era el mateix que declaraven els amants que havien salvat la morta i això era el que després establia la justícia mitjançant un tribunal [Vegeu Apèndix 2].

La no acceptació plena de totes les possibilitats que comportava l'arquetipus sobre el qual es creava la pàtria catalana, ens informa de la coexistència de dos esquemes distints de comportament: l'un veia en la llibertat la base del despertar de tota Espanya, la qual, per aquesta mateixa llibertat, havia d'acceptar la seva existència plural (les províncies i la seva història i sobretot

la Corona d'Aragó), i l'altre tenia per base el reconeixement que la causa de la mort de la llengua i de les institucions catalanes era Castella, amb la indicació d'un seguit de moments decisius per a l'anorreament de Catalunya i de la Corona d'Aragó. Per tant, l'esquema del despertar conjunt de tots els pobles gràcies a la llibertat s'oposava a l'esquema de la pàtria en guerra contra un enemic exterior, esquema que en part era una conseqüència de l'anterior. Aquesta dialèctica es decantarà cada cop més cap a l'esquema que batejarem de l'*enemic exterior* (lligat íntimament amb la simbologia dels màrtirs). I serà Guimerà qui ens en forneixi els detalls més clars, amb textos sorgits dins l'àmbit mateix dels Jocs Florals, però que contenen una violència contra l'*enemic exterior* que no copsem en textos anteriors, per bé que ja trobem anunciats en els versos de Balaguer:

Ai Castella castellana,
qui no t'hagués conegut mai.

Per tal d'obviar les conseqüències funestes de l'enfrontament, ja de bon principi es cercarà el despertar, en un primer moment, de les altres províncies i nacionalitats per fer front comú i federal cotra la centralització de l'estat i, en un segon moment, el despertar de les nacionalitats ibèriques, implicant-hi sobretot Portugal.

3.3. Constantí Llombart i *Els fills de la Morta-Viva*.

Constantí Llombart —pseudònim de Carmel Navarro— exposà en la introducció titulada «La literatura llemosina dins lo progrés provincial», de la seva història de la renaixença valenciana, *Els fills de la Morta-Viva* [València, 1879] i en el discurs que pronuncià l'any 1878 en la sessió inaugural de la societat El Rat-Penat: «*Excellències de la llengua llemosina*» [La Renaixença, 1984: 355-370], unes idees molt properes a l'ideari progressista i federalista de Víctor Balaguer (a qui dedicà el llibre citat), bo i posant, però, major èmfasi en l'element provincial, el qual en els discursos balaguerians restava un xic més difús, tal vegada per la vigència encara de l'entitat regional.

En el discurs de l'any 1878, Llombart fa un ús dilatat de l'al·legoria de la morta-viva, aplicant-la a la llengua exclusivament, per afirmar, en un to de rondalla que recorda molt de prop les faules o els contes de Perrault, que «encara la Morta-viva alena»:

«Atengau ¿no escolteu, no oiïu per les amplures de l'espai una veu dolça i suau (...) ? Puix eixa veu, eixa dolcíssima veu que com celestin concert en vostres oïts afalagats ressona, l'eco puríssim és de vostra materna parla, que hui sonrient joiosa d'entre les velles runes de les passades edats triumfant s'aixeca, precisament ara que llurs encarniçats enemics més enfondrada que mai en sa tomba per a *in eternum* la féen. (...) Mireu-la, doncs, alçar-se molt polida i tota joiosa del llit a on adormida jaia somniant al dolç remor de l'oreig embalsamat de les flors per les flors i plantes de nostres montanyes i jardins, poblats sempre de flairosos romers, tomells, llimeres, tarongers, clavells i roses,

producte de l'eterna primavera en que los inspirats poetes i grans ingènits llemosins tostemps visqueren.»

I continua vivint, ens diu el valencià, malgrat «que va caure per terra com di fos morta, aquell trist jorn en que per a sa desdita, junyíran-la amb la superba senyora castellana».

En l'esmentat próleg al llibre *Els fills de la Morta Viva*, en el qual Llombart fa una petita història dels antecedents de la renaixença valenciana, assenyalà, en un to ara molt més racionalista i amb pretensions científiques, dos moments en el despertar de la llengua a València; el primer en què Carles Ros, entre altres distingits literats, prengué la lloable iniciativa de fer renàixer la Morta-viva, que tan llastimosa i tirànicament havia estat ferida de mort pel rei Felip V i que gràcies al gest generós d'aquells homes tal vegada s'hauria aixecat de «sa tomba de ferro», si no hagués estat a causa de la guerra de la Independència, per culpa de la qual desaparegué tota possibilitat de reviscolament, fins ara —segon període— que un estol d'escriptors i historiadors valencians, tots ells descrits en *Els fills de la Morta Viva*, han impulsat de bell nou el conreu de la llengua i han fet palès que no era morta del tot sinó tan sols un xic adormida «com lo sol que'es pon, sí, mes qu'enjamai s'apaga».

Si en el discurs de l'any 1878 feia una crida a tots els poetes conscients a fi que no deixessin enfonsar altra vegada la llengua en un estat catalèptic o bé en la mort definitiva, en l'estudi «La literatura llemosina dins lo progrés provincial» subratlla que el punt de partença dels «campeons del renaixement» no pot pas ser la «pura curiositat» erudita pel passat, ans la certesa que «vigoritzar les races» i «mostrar lo que han sigut, lo que són» significa mostrar-los el futur que poden atènyer. Llombart, en aquest sentit, es posava a costat de la «poesia regeneradora» de Balaguer i enfront de la poesia commemorativa i nostàlgica o erudita típicament jocfloralesca, així com de les limitacions que Llorente imposava a l'ús de la llengua viva. Allò que per a Llombart importa, de totes maneres, és el progrés de la nació, al qual pot concórrer evidentment el desenvolupament de les províncies. I això cal que ho tinguin molt clar tant, per una banda, els separatistes com, per l'altra, aquells que senten que l'emancipació dels elements que posa en perill l'existència de la unitat, car només del progrés dels elements que componen el tot s'aconseguirà el progrés general. Els valencians, com ja he dit, no paren de recalcar, en contra de l'ambigüitat del Trobador de Montserrat, la importància primordial de la unitat «nacional» d'Espanya.

Per tal d'explicar-nos l'existència d'aquestes tendències divergents, Llombart invoca la confusió que normalment es fa entre estat i nació. Aclareix l'oposició estat/nació reduint-la en part a l'oposició artifici/natura. De les seves paraules, però, no en traiem pas l'aigua clara; la qual cosa és signe inequívoc de la babel que creava l'existència de dos paradigmes «nacionals», perquè si la nació es caracteritza per llengua, raça i territori, ¿com és possible no aplicar a la llengua catalana o valenciana la mateixa regla que serveix per a la castellana o per a la italiana, fora que es tracti d'una llengua de segona

regional, és a dir, provincial? Pàgines abans, però, bo i parlant del lligam llengua-raça, que no es fonamenta només en raons de tipus biològic sinó també en aquella determinació geogràfica i climàtica de què parlaven Herder i Humboldt, Llobart precisava que el català, el basc i el gallec són llengües diferents, i per tant, caràcters, literatures, races i territoris diversos. L'entrellat, per tant, resta i ens informa un cop més de la contradicció patent que vivien i tal vegada encara viuen alguns sectors progressistes del catalanisme o del valencianisme entre llibertat general i llibertat d'una nació determinada.²⁵ Allò que queda clar, però, si més no com a acte de fe o com a voluntat ideològica, és que per a Llobart aquest despertar, controlat dins els límits de les províncies, no suposa cap atemptat a la unitat nacional, ans al contrari, l'acceptació d'aquesta, dins, però, d'un règim progressista i lliure.

3.4. La fixació de l'allegoria al si dels Jocs Florals.

En el si dels Jocs Florals l'allegoria de la morta-viva gaudí d'un èxit sorprenent. Albert de Quintana, correligionari del Trobador de Montserrat, expressa una opinió molt semblant a la d'aquest en una poesia que grinyola per tot arreu, titulada *L'Arpa morta*, i sobretot en la poesia que llegí en la festa dels felibres celebrada a Provença l'any 1868, on parla de la morta-llibertat antiga que, en despertar, omple d'esperança el present. Malgrat aquesta menció a la llibertat, pròpia d'un polític republicà com era Quintana, els seus versos se situen perfectament dins l'imaginari floralesc, l'expressió més alta i més exacta del qual fou la poesia de Camps i Fabrès *Els tres sospirs de l'arpa*, que presentà als Jocs Florals de 1861:

En la tomba hi ha una reina,
ric mantell té per mortalla,
un ceptre d'or en la mà,
i sobre son pit una arpa.(...)

Ai, mare! No ets morta, no;
encara ton foc m'abrassa;
no ets morta, no, mare meva ...
Los teus fills viuen encara.
(...)
I feia llarg temps que muts
vetllaven la tomba santa,
quan l'arpa dóna un gemec...
la reina s'ha despertada! (...)

La de la Fe diu: alenta'm!
la de l'Amor: espòs, ama'm!
la de la Pàtria, vibrant,
amb tendre so crida: alça'm!

Aixeca, espòs a la reina!
fills de la reina, aixequen-la?
si s'ha perdut son ceptre, almenys
per consol deixeu-li l'arpa.

Aquest poema enclou tot el programa «consolador» i rememorador del floralisme, puix que, per molt que la reina és viva, com vius són l'espòs i els fills, el poeta carlí no espera sinó consol de la poesia.²⁶ El fet, però, que parli dels «fills de la reina», com ja anteriorment Rubió i Ors havia parlat dels «fills de l'arpa» i a més tard Llobart dels «fills de la morta», indica, ultra una assimilació absoluta dels llocs comuns dels Jocs Florals, una esperança de futur. Cal assenyalar, però, la diferència gran entre la concepció campsfabriana i en general del conservadurisme jocflorallesc i la de la poesia «regeneradora» que Balaguer proposa al poema *La nova musa*, entre altres llocs, on defensa una poesia de lluita:

Lluitau, doncs, oh poetes,
ensems soldats i apòstols. S'han acabat los temps
de fer-ne sols joguines i airoses cançonetes,
per a passar los dies als peus de les ninetes,
recitant llagrimoses poesies innocents.

3.5. *La llengua que ara es parla. Burles i rebel·lies.*

La proposta de ressuscitar la morta, sobretot la llengua, i els actes commemoratius que celebraven els Jocs Florals foren el blanc de tir de la ironia dels joves incoformistes que defensaven el català col·loquial, la llengua que «es parla ara», en contra de l'intent d'imposar el català medieval, que era allò que defensaven els floralistes. Aquesta actitud inconformista, però, com ja ens va dir Fàbregas en el seu *Teatre català d'agitació social* [Barcelona, 1968, pàg. 86-96], no ultrapassarà l'any 1866, data en què els rebels tornaran al niu. L'any 1865, en canvi, amb el pseudònim «Dos Gats dels Frares», sota el qual s'amagaven E. Vidal i Valenciano i Conrad Roure, la revista *Antany i enguany* publicava una obra els protagonistes de la qual es reien de la Mortaviva (la llengua arcaica, principalment) dels Jocs Florals, que la personifiquen, i dels arpistes que la ploraven:

Manuel. (*Veient que s'aixeca una ombra*) Ai! Ai! Vejam
què farà.
Silvestre. Ton delit, Manuel, reporta,
és la sombra d'una morta
que ells volen ressuscitar.
Clemència. Sentiu-me vosaltres que amb l'arpa i la guitarra,
i flautes i gaites, i sacs de gemecs,
voleu que m'aixequi d'una tomba freda
i sigui el que era, deixeu que descansi,
que del meu sepulcre no es torbi la pau,
els homes avancen, les llengües trasmuden,
els únics son valtros d'anar endetràs.

Aquests dos autors, juntament amb el tercer rebec, Frederic Soler, escriurien obres en què ridiculitzaran els herois i les institucions medievals que els floralistes anaven mitificant i que, fins i tot, un seu correligionari volia fer reviuir; em refereixo, és clar, a la proposta de restablir la Corona d'Aragó que realitzà Víctor Balaguer. Amb això el trio rebel demostrava que no seguia el model nostàlgic dels qui ploraven la mort ni dels qui la volien desenterrar. Per a ells el passat era definitivament mort i el català havia de començar a partir d'allò que era en el present. Ja és ben sabut que el conservadurisme i l'orfisme historicista guanyaren i que els nois inconformistes posaren seny i fins es presentaren als Jocs Florals. Així, no sabrem mai com haurien anat les coses si s'hagués imposat un altre model de catalanisme no nostàlgic ni necrològic, tal vegada perquè un catalanisme sense màrtirs ni morts no hauria quallat.

3.6. Àngel Guimerà.

L'obra de Guimerà [Guimerà, 1978], en canvi, constitueix ben bé un monument a la mort i a la resurrecció. Moltes de les seves poesies tenen com a protagonista un mort o un moribund, principalment una dona o una noia, com per exemple *Captant*, on trobem un cop més el motiu de l'òrfena, capdal dins la seva obra: *Els camps catalànics*; *Mort d'una monja*; *Trànsit*; *El guarda del fossar*, que és un veritable exemple de necrofilia, i *La mort d'una mare*, on ens torna a presentar un altre orfe). A voltes la seva necrofilia arriba fins a evocar el desig tràgic i morbós de l'amant de cloure's per sempre més dins la tomba que enclou l'amada morta, tema que prové clarament del final tràgic de la tradició literària que anà a parar a *Romeo o Julieta*, de Shakespeare [Vegeu Apèndix, 3].

També copsem en l'obra de l'autor de *Terra Baixa* el motiu del retorn de l'ànima, sobretot en el poema *L'última carta*, que glossa el tòpic de l'amor més enllà de la mort:

Si un jorn te conten que he deixat la vida,
gosar no em creguis de l'eterna llum:
ma carn serà dintre la pols dormida;
mon esperit volant en ton perfum.

Seré en la flor que en tos cabells s'empari,
en les teles que abracin el teu cos;
sobre la creu que penja del rosari,
i fins en el petons de ton espòs.

Igualment en la poesia *Trànsit*, ja citada, un orfe rep en somnis la visita de la mare morta. En canvi, en la poesia titulada *D'ultratomba* el punt de vista canvia radicalment i, si no fos pel llenguatge greu i l'absència total d'ironia, hom podria molt bé pensar que es tracta d'una mena de broma com en el cas del sonet *Lady D*, de Magí Morera, per tal com aquí és el mort qui té el malson de retornar entre els vius i descobrir no només l'absoluta manca de

compungiment dels seus familiars per la seva absència, ans que ja havia estat substituït.

El tema concret de la morta-viva o més en general de la resurrecció està, en el cas de Guimerà, molt més lligat amb la tradició i amb les figures catòliques que no pas en els autors anteriors, on de tota manera també n'hem trobat testimonis. Exemples d'aquest ús els veiem al poema *Judit de Welp*: («l'àngel s'acosta amb desfici / i pels monts sa veu retruny / —Deixonda't; ja és temps, ma esposa! ...»), a *Maria de Magdala*²⁷ i en l'obra de teatre *La resurrecció de Llatzer*.²⁸ Més central és encara el poema *Redempció*, on els morts constitueixen l'impost que cal pagar a un poble per alliberar-se; i permetin que només n'esmenti aquest cas, puix que els màrtirs són l'eix central de la poesia i dels discursos polítics de Guimerà. Més que no exposar un ideari precís i articulat, Guimerà sosté amb passió i patriotisme ardent, com ja va veure Rovira i Virgili,²⁹ la màxima afirmació de la Renaixença: «Catalunya no ha mort», frase amb la qual obri el seu parlament als Jocs Florals de 1889 i que repetirà per tot Catalunya amb motiu de les conferències nacionalistes que aplegà en el llibre *Cants a la pàtria* o bé en l'*Himne a Catalunya*, on recorda a la pàtria que encara no és morta:

Que no ets pas morta, que ets dormida

Cal dir, però, que el tema de la morta-viva no ocupà en la poesia i en els discursos polítics de Guimerà aquell espai que omplí en la de Balaguer, on es desplegava gairebé enterament en faules de regust popular o romanços històrics, sinó que la major part de les vegades es reduirà a una petita referència, important, però, per entendre que els mites en els quals el catalanisme històric basava les seves pretensions ja s'havien convertit en inconscients. Tampoc no cal oblidar la influència decisiva del positivisme en la cultura catalana que pressionava per suprimir aquests tipus de metàfores molt lligades al panteisme romàntic. D'altra banda, els discursos, que és on més sovintegen en Guimerà aquestes citacions, són un gènere que no permet entretenir-se gaire en una alegoria sense córrer el perill de ser poc clar o obscur, més que més els discursos com els seus, que eren veritables arengues de passió nacionalista. A més, he de dir que, en general, el tema de la morta-viva, tal i com fins ara l'hem trobat, a partir de Guimerà claudicarà enfront del tema del màrtir, que implica una resurrecció més simbòlica, fundacional, projectiva i combativa que no pas el mite que ens ocupa.

La mitologia cristiana, com ja he dit, modela l'imaginari guimerià, fins i tot el polític; d'aquí que ens parli de la Renaixença catalana en termes de miracle realitzat. En la seva obra sovintegen les referències a les resurreccions; la poesia *Recordant la ciutadella* és construïda sobre el model de la mort i la resurrecció de Crist:

Guardeu bé la Ciutadella
on la pàtria heu enterrat;
arribant Pasqua florida,
ja la pàtria s'alçarà.

* * *

Per si és morta o si no és morta,
se van dir los condemnats,
vigilem a Catalunya
l'ull atent i l'arma al braç.

Mes a sobre de la llosa
se dormiren embriagats;
(...)
Quan del somni es deixondiren,
el cadàver no han trobat (...)

En altres ocasions, com en el discurs «En la restauració de Santa Maria de Ripoll, bressol de la nacionalitat catalana», interpreta el renaixement de Catalunya com una autèntica «resurrecció de la carn i de l'esperit», interpretació que no fora pas estrany que més d'un catòlic «vigatà» —com diria Josep Narcís Roca— hagués considerat un xic agosarada i àdhuc blasfema:

Som al peu de la Jerusalem de la nostra raça; aquesta vall del Ter i del Fresser és avui la Josafat de Catalunya i, en reconèixer-nos, ens donem l'abraçada de germanor i, com en la resurrecció de les Santes Escripures, creiem, perquè ja ens hi trobem, en la resurrecció de la carn i de l'esperit de Catalunya. Senyors, germans, hem ressuscitat; ara que Déu ens judiqui. (p. 1211).

Un altre model cristià és la resurrecció de Llätzer (que també utilitzà Ruyra en el seu *Himne al matí*, a qui com ja hem vist, Guimerà dedicà una obra de teatre).

Una anàlisi semàntica del seus *Cants a la Pàtria* ens aportarà, però, molts altres punts de referència que poc tenen a veure amb la Bíblia i sí, en canvi, amb aquelles llegendes i rondalles que els romàntics catalans havien anat recollint, l'experiència i l'esperit dels quals Guimerà en certa manera culminava. Així Guimerà ens parla del mite de Pirene [Guimerà, 1978: 1181], del drac legendari «sense ales» i «d'abrusador alé» [*Ibid*: 1264], de l'emperadriu alemanya que espera «frisosa el Berenguer que li torni el bon nom i la llibertat». En altres moments apella al motiu de la primavera [*Ibid*: 1254] i, per tant, a motius florals [*Ibid*: 1255]. No utilitza gairebé mai, però, el motiu de l'alba, que era tan freqüent en canvi en la poesia del seu temps. En alguna ocasió [*Alt-Bey*] utilitzarà també com a model el mite de l'au Fènix, molt corrent a l'època:

Com au d'eterna vida, ja sia en pau, ja en guerra,
renaix de dins les cendres el nostre rat-penat.

En una altra ocasió retreu la imatge de Pompeia rescatada de l'oblit [*Ibid*: 1187]. Aquesta profusió d'imatges i motius no ens ha pas de fer perdre de vista, però, que tots remetent a un únic esquema simbòlic. Ho confirma el fet mateix que Guimerà se'n serveixi indiferentment. L'esquema és sempre el mateix i el resultat també és constant: no solament el retorn al passat i els drets que d'aquesta operació en deriven, ans la tornada de l'ànima dels morts

que reivindica dels vius el crèdit que tenen amb el passat, és a dir, amb la Història.

És per això que en l'obra de Guimerà i de molts dels escriptors catalanistes de la Renaixença tenen molta més importància, en tant que força fundacional de la identitat perduda de la pàtria, els màrtirs i tots aquells morts que han caigut per la pàtria. Guimerà no pot ser més explícit en aquest sentit:

«Regada amb sang, la terra és bona» (*Himne a Catalunya*);

«La grandesa d'una ciutat no la fa tan sols el número dels habitants ni de les seves riqueses materials, sinó també la seva sang vessada i els llorers de les seves victòries [Guimerà, 1978: 1270];

O bé en el diàleg entre Casanova i Dalla, on el primer diu:

«La sang que cau de nostres venes en defensa de la Pàtria no es perd sobre la terra, que torna a brollar, i serà en profit de nostres descendents. Les ànimes dels que moren van al cel; però aquestes ànimes han exhalat aromes de vida, que les hem aspirat nosaltres i les deixarem a nostres fills i nés. Catalans: aneu a lluitar (...)»

Són aquests màrtirs els que asseguren la Història i el Futur. I com Verdager que, en *Els dos màrtirs de la pàtria* (1862-3), havia fet arribar la història pàtria als temps de l'imperi romà, com si ja des d'aleshores, gràcies a la sang dels patricis, la Història de Catalunya tingués una identitat sòlida i contínua, també Guimerà en el poema *Indíbil i Madoni*, que llegí als Jocs Florals de 1875, interpreta el gest de rebel·lió d'aquests com un acte d'heroïcitat que inaugura el seguit innumerable de vessaments de sang que fundaran la identitat de la Pàtria. En els *Cants a la pàtria* especifica encara més aquesta mitificació-construcció de la Història nacional:

No ha mort, no, la filla dels espadats Pirineus que davallà fins a la mar en el corrent d'or fos de les seves muntanyes; la que tingué per bressol un lleny d'Hanníbal i engronxaren amb sos cants de guerra Indíbil i Mandoni; la que nodrien los pits de la lloba romana (...); la sentenciada a Casp i emmetzinada per la Reina Madastra; la que els saions d'un Felip escopiren i assotaren, i els saions d'un altre Felip aixecaren en la creu de Santa Eulàlia.

Guimerà, tot seguint l'exemple de la tradició flouresca, no deixa mai d'invocar els màrtirs-símbols de la Pàtria, com ho testimonien els poemes (*El cap d'en Josep Moragas, Davant les sepultures dels reis catòlics a Granada, Himne a Catalunya, Mort d'en Jaume Urgell, Els camps catalàunics i Darrer plant d'en Claris*), els discursos polítics i algunes obres de teatre (*Joan Dalla, Mort d'en Jaume Urgell*). També Verdager participà, com ja hem vist, en aquesta evocació dels màrtirs, amb una diferència essencial, però, respecte de Guimerà, car en l'obra ambigua, nacionalment parlant, del mossèn, els Màrtirs ho són tant de Catalunya com d'Espanya, de la mateixa manera que

la Mare de Déu abriga la pàtria xica i la pàtria gran [Verdaguer, 1964, p. 407].

La resurrecció —l'intercanvi simbòlic— l'asseguren, doncs, aquesta sang vessada, aquests màrtirs sacrificats, aquestes tombes erigides en símbols, que emanen un constant missatge i dels quals els Jocs Florals i tot acte catalanista en constitueix una celebració, un record, un ritus sacrificial. Guimerà ens informa clarament del valor fundacional d'aquesta mort en l'*Himne a Catalunya*:

Va doncs, Oh Pàtria, que t'ho imploren
damunt la terra els que s'hi estan,
davall la terra aquells que foren.

Catalunya ha tornat a viure, doncs, gràcies a aquells morts. La veu dels màrtirs ha despertat la pàtria, de la mateixa manera que un dia la mort de Crist ha de despertar tots els homes en la fe.

Conseqüència immediata del poder taumatúrgic d'aquests sacrificis és la Identitat de la Pàtria, que significa identificació de Tots amb els símbols d'aquesta Identitat. «La raça —escriu Guimerà en el discurs titulat *En la restauració de Santa Maria de Ripoll*— que venç i que es fa noble i poderosa; que cau i que s'enllorda fins l'ànima; que es torna a aixecar esperançada espolsant la seva vestidura, és la raça catalana, Santa Maria de Ripoll el símbol de la seva glòria, que avui a tots ens acull sota les seves ales». I aquests «tots» no significa només «els presents» sinó «tots els catalans», perquè el «símbol» renaixut implica a tothom i exigeix la transformació de les individualitats «egoistes i aïllades en fragments de la Unitat». Tots els «homes que es dolien dels mals de la pàtria» han d'«oblidar divisions fatals de partit (...) Tots deuen unir-se compactes, sota la bandera de Catalunya». La pàtria renaixuda gràcies a la sang vessada «necessita», «exigeix» que tothom respongui al clam de lluita, com una sola persona:

Amb nostra llengua franca i noble
crida'ns a tots, que et respondrem (*Himne a Catalunya*)

D'aquí el caràcter unitari i interclassista del catalanisme, al qual «s'hi pot entregar tot home nat a Catalunya, sigui de la classe que vulgui i tingui les idees religioses i universals que vulgui» [Guimerà, 1878: 1256].

El catalanisme, per tant, com ja veïem analitzant el llenguatge i les metàfores de Balaguer, defineix el seu àmbit com un conjunt tancat que lluita contra un enemic exterior. Algú ha dit que no hi ha pàtria o identitat sense conflicte, i tal vegada també hi podríem afegir que no hi ha conflicte sense identitat o sense pàtria. Guimerà, com molts personatges de la Renaixença, oposa l'essència democràtica de Catalunya al centralisme de l'opressió. Guimerà, d'aquesta manera, evoca, com a bon romàntic, bé que *demodè*, una Catalunya que s'assembla molt a les heroïnes dels contes que estudio a l'Apèndix 2 i 3, i que ens remetien a l'oposició Natura/Artifici. Ultra a la bondat i a la tolerància, els catalanistes apellen al caràcter natural de la morta-viva i l'omplen de qualificatius que denoten, tots ells, la natura, l'espontaneïtat i la passió del cor.

Al contrari, l'espai inarticulat de l'àmbit de la no-identitat, convertida en l'enemic exterior, i que aquí podem identificar amb Castella (que paral·lelament construïa el seu nacionalisme a partir de l'*enemic interior*, representat pels separatismes) i amb França o amb qualsevol estat centralista i opressor de nacionalitats, rebrà tots els epítets contraris. No cal dir que eren fundades les crítiques a l'estat desastrós de l'economia i de la societat i a l'endarreriment cultural d'Espanya al llarg del segle dinou. Els intel·lectuals que integraren l'anomenada «Generación del 98» en feren també una crítica ferotge. Ara bé, Guimerà porta l'antagonisme d'identitats fins al punt de veure en Castella el diable i de considerar-la l'esperit del mal:

Hi ha hagut moments, senyors, en què aquests dos poders [Espanya i França], que tant mal han fet a la Terra, units per la grapa de Satanàs, que per la mà de Déu no podia ésser, s'han posat al servei de la supèrbia i de l'enveja i de totes les passions que les acompanyen, fent baixar al sepulcre els homes més volguts de la Pàtria catalana [Ibid: 1235]
o bé en la poesia *El cap d'en Josep Moragas*:

Oh Pàtria, pàtria meva (...)
L'horrible criatura
que ahir te rematà,
si no té al cos el diable
s'hi troba emparentat.

Aquesta radicalització i extrema polarització que expressen les metàfores guimerianes, i que ens remet en primer lloc al conegut maniquisme que impregna la seva obra, ens diu també que un cert catalanisme comença a fer valer els drets que li atorguen les allegories i les metàfores dels morts renaixuts i de l'ànima dels màrtirs. També Guimerà, fent apel·lació a l'essència no autoritària de Catalunya, invocarà el federalisme entre les nacions històriques d'Ibèria com a sortida no cruenta al conflicte.

Conclusió

Al llarg d'aquest estudi hem vist com l'estructura mítica que funcionava en els mites d'Osiris, d'Isis, de Persèfone, tenia també la funció constructora d'identitat tant en el terreny de la literatura com en l'àmbit polític i social. Des de Balaguer fins a Guimerà l'allegoria de la morta-viva sintetitza perfectament el missatge, a la vegada mític, religiós i restaurador, que els Jocs Florals volien donar i que ells mateixos representaven. A partir de l'autor de *Terra Baixa* l'allegoria desapareixerà gairebé del tot, deixant, tanmateix, només algunes petges.³⁰ Les causes d'aquesta desaparició es poden sintetitzar a parer meu en dos punts sobre els quals ja he anat insistint abans: a) el lligam evident i fort que aquest arquetipus tenia amb l'etern retorn del mateix, la qual cosa provocava, com ja hem vist, infinites discussions sobre la necessitat i la conveniència de despertar la llengua i les institucions de l'avior, sobre tot en una situació radicalment diferent; b) la relació estreta d'aquesta allegoria amb les llegendes animistes i, per tant, amb el panteisme romàntic; de fet,

l'últim que se'n serví abundantament fou també l'últim romàntic, fins i tot políticament, Guimerà, en un període en què el positivisme havia penetrat àdhuc dins ideologies aparentment refractàries a un cert positivisme (vegeu Torras i Bages, 1892),³¹ que interpretaven aquell com una renovació del tarannà pragmàtic típic i essencial del poble català. D'aquí la substitució d'aquesta allegoria per altres figures més projectives i simbòliques, com és ara el màrtir, en primer lloc —sobre el màrtirs s'ha bastit normalment tota identitat nacional— i en segon lloc l'arbre, en tant que imatge de l'ànima eterna i fins i tot divina del poble i de la llengua, a causa del lligam d'aquests dos amb les altures i gràcies a la inversió arrels-fulles que copsem en alguns poemes de la Renaixença, sobretot en *El pi de Formentor*, de Costa i Llobera, per la qual inversió la saba esdevé emanació del cel.

Notes

1. R. GIRARD, 1972: 379 i s. parla de la unitat de tots els ritus.
2. Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO [1986: 34-46] diu que és la violència i el sacrifici els que creen l'allò sagrat, que es digui Déus, Pàtria, Història o Progrés, i no al revés.
3. Joaquim MOLAS, [1979: 179-81] escriu que és Aribau qui eleva la llengua a símbol de la pàtria i «fa una proposta d'identificació que resulta fecunda: la de la llengua amb la pàtria», per bé que el veritable artífex i promotor d'aquest lligam serà Rubió i Ors. Vegeu també Molas, 1983: 10-13 i Prat, 1988: 39.
4. No existeix un estudi de conjunt sobre els herois mítics de la Renaixença, però sí un parell de monografies sobre Jaume I; J. SOBREQUÉS, *El rei Jaume I i la Renaixença als Països Catalans*, B., RAFAEL DALMAU EDITOR, 1981 i J. PORTELLA, *El mite del Conqueridor*, «L'Avenç», núm. 50, 1982: 48-52; i una sobre Pau Claris: R. GARCÍA CÀRCEL, *Pau Claris: un mite rendible*, «L'Avenç», núm. 50, 1982: 54-58.
5. Per la novella històrica vegeu: Vicente LLORENS, *El romanticismo español*, Madrid 1979: 295-324; E. A. PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1954, vol II; J. F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, 1972; A. TAYADELLA i OLLER i Enric CASSANY i CELS, «Els orígens de la novella», dins Riquer-Comas-Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, 1986: 411-436.
6. Valentí, ALMIRALL escriu (*Lo catalanisme*, Edicions 62-La Caixa, Barcelona, 1979: 71-72) a propòsit de la Història: «Depertament i restauració de la història. No per això es perdia el temps. Al punt que vam despertar-nos, va recordar-se algú dels temps passats. Visitant los arxius, va adonar-se de que s'havia de completar la nostra història, i tot proposant-se completar-la, va treballar per a refer-la, amb lo qual va començar a minar, encara que per via indirecta, los punts flacs de les teories que, havent enderrocat l'absolutisme, se mostraven tan absorvents i intolerants com aquest, si bé que en sentit contrari. Los que van ressuscitar la nostra història, fent-nos saber lo que havien sigut i fet los nostres passats en les èpoques més glòries, no foren apòstols del Renaixement, puix no els ho permetien los temps ni les circumstàncies en que vivien: foren, sí, los precursors».

7. Marià AGUILÓ, «Discurs del senyor President del Consistori dels Jocs Florals de 1867», dins *La Renaixença, Fonts per al seu estudi 1815-1877*, a cura de J. MOLAS, M. JORBA i A. TAYADELLA, Barcelona, 1984: 281-291. En aquest mateix discurs Aguiló declara que no «voldria per cap de les maneres enfosquir-ne l'alegria d'aquesta diada parlant-vos sols de la morta-viva...».

8. Exemples dels mites amb què els irlandesos bastiren la seva lluita per la independència podem trobar-los a les balades de W. B. YEATS (*Collected Plays*, MacMillan, Londres, 1966) o bé en el llibre de G. ZIMMERMAN, *Irish Political Street Ballads and Rebel Songs*, Ginebra, 1966.

9. Utilitzaré els termes tema i motiu d'acord amb les funcions que els dona Cesare SEGRE (*Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torí, 1985), on tema vindria a ser l'element estereotipat que es troba a la base de tot un text o d'una gran part d'aquest, és a dir, l'esquema base o immanent d'una sèrie de narracions; tema, en aquest sentit, equival a model narratiu. El motiu, en canvi, el constitueixen elements menors, individuals i característics; des de l'òptica de l'acció el motiu és sinònim de funció.

10. El romanticisme, no cal dir-ho, gràcies a les teories del *Volksgeist* i de la *Naturpoesie* dirigí l'atenció no sols al lligam poble-llengua, ans també a la història particular de cada poble i de la seva parla vernacular. El passat esdevingué monument, làpida damunt la qual hi havia escrites les gestes de cada poble. La tomba o el monument en runes foren el lloc privilegiat de la invocació dels morts. La poesia del *Gayter del Llobregat* no pot pas ser més clara en aquest sentit, i sobretot el poema *A unes ruïnes*: «Trossos sagrats i antics als qui venero, / Despulls de poder i de grandesa, / que com joies de dol i de viudesa / Lo calb front de la muntanya orna; / Tomba deserta de passades glòries..., / Records dels jocs florals, de poesia, / De guerres, i torneigs, i cavallers», on l'isomorfisme ruïnes-tomba, com aquell lloc, on l'ànima viatgera de Balaguer, en el poema *Lo romiatge de l'ànima*, troba l'aplec de morts simbòlics (amors, honors, regnes, drets, etc.), enclou, per sempre, la Història passada del poble català. Una tomba ben estranya, doncs, que no s'explica si no és referint-se a l'intercanvi simbòlic.

Ja va veure Rovira i Virgili, en el volum *Els corrents ideològics de la Renaixença catalana* [1966: 13] que «aquells catalans romàntics havien de sentir «la veu de les ruïnes», segons l'expressió d'Adolf Blanch. I no perquè fos la veu de l'antigor oposant-se a la del segle, sinó perquè era la veu de l'ànima perenne de la pàtria. No era l'amor a les centúries mortes, sinó l'amor a l'ànima viva, allò que impulsava els poetes, els filòsofs, els historiadors. El símbol del passat era el senyal d'una vida nova. La Morta-viva és cantada i adorada com una esperança, encara més que com una recordança». I també Jean Amade [1924] manifesta una opinió semblant, quan diu que aquelles ruïnes no sols foren motiu de meditació sobre la vanitat del món sinó també «aliment substancial» de l'amor dels joves romàntics pel passat.

El tema de les ruïnes apareixerà en el mateix sentit que té aquí en el poema que Adolf Blanch presentà als Jocs Florals de 1859, titulat significativament *La veu de les ruïnes*. La tomba simbòlica parla, però ho fa en llengua que —segons no paren d'insistir aquests nostres intel·lectuals— ja gairebé cap poeta no sap ni fa servir, una llengua morta, per bé que, d'altra banda, era encara l'únic recurs lingüístic de la bona gent catalana. La cosa important, però, és la insistència en aquesta «veu» de la tomba, de la qual naixerà l'allegoria de la morta-via referida a la llengua i, posteriorment, a la Nació [Molas, 1979 i 1983]. I la tomba o les ruïnes parlen perquè són un símbol. El mateix Llobregat, en dirigir-se als contertulians de Lo Rat Penat i preguntar-los si no sentien la veu «sonorosa» i plena d'harmonies musicals», encertarà de ple en la seva resposta;

aquesta veu és «l'eco puríssim de nostra materna parla, que hui sonrient joiosa d'entre les velles runes de les passades edats triuñfant s'aixeca, precisament ara que llurs encarniçats enemics més enfrondada que mai en sa tomba per a *in eternum* la feen.» També Llorente establirà un paral·lisme entre les ruïnes, la llengua i la història, especialment en la poesia *Lo Rat-Penat* (1878); on exposa amb tota claredat el crèdit que en Passat exigeix dels vius i el malestar que aquests senten quan s'adonen que no han fet res per salvar la Pàtria i la llengua de l'oblit.

11. La metàfora de l'arpa o d'altres instruments musicals ocuparà, com ja va veure J.L. Marfany («L'arpa abandonada», dins *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, 1979) el lloc de la veu de la tomba, que al seu torn és una metàfora de la llengua. El símbol [Molas, 1983: 13-15] ja havia aparegut a *Les trobes* d'Aribau, on el poeta, mostrant la faç doble de la metàfora que conté tant el passat com la possibilitat de desvetllar-lo, en fa un monument que acusa i alhora invita: «Muira, muira l'ignorant que, al sonar en sos llavis / per estranya regió l'accent nadiu, no plora / (...) no es consum ni s'enyora / ni cull del mur sagrat la lira dels seus avis». Els instruments musicals que acompanyen la morta o que són dins o a costat de la tomba constitueixen un isomorfisme d'aquella veu de la tomba, d'aquell significat simbòlic.

El Gaiter del Llobregat recull aquest poder òrfic de l'arpa que possibilita la restitució del passat, com ho expressa en el poema *Mos cantars*; «si amb mos cants llemosins jo puc un dia / ta corona refer, que, fulla a fulla, / dispersà per tes planes regalades / dels segles el rigor; // dels antics trobadors la muda lira / jo arrencaré de llurs humits sepulcres; / i el Geni que, plorant, entre llurs lloses / divaga, invocaré, / I despertant-ne les que el món admira / ombres sagrades, noms cenyits de glòria, / els comtes i antics reis, i llurs famoses / batalles, cantaré».

També Fabrès amb *Els tres sospirs de l'arpa* (1861) concorda amb el Gaiter sobre els poders òrfics de l'arpa; «Quan l'arpa dona un gemec... / la reina s'ha despertada / Nostra mare ressuscita; / fills de la reina, esperança!». No era, però, segons hem vist el que la història ja anava fent, bé que poca gent l'escoltava, al igual que poques eren les persones que seguien l'ideal del Gaiter? Això ens diu que l'operació simbòlica s'havia realitzat al marge de la llengua, només pel fet d'haver invocat la mort, els màrtirs i la sang vessada. Aquells morts, però, exigeixen la restauració de la llengua, car és la llengua el monument sagrat per excel·lència, la metàfora i el símbol mateix de l'intercanvi simbòlic, la sola cosa capaç de redimir morts i vius i fer retornar a la llum del dia les gestes antigues, obrint, en tant que element fundacional, el pas a l'esdevenidor. El caràcter sagrat que tindrà la llengua rau en el fet que ella amaga el secret de la tomba i n'és el principal fruit. Un catòlic diria que «el llenguatge està estretament lligat a la revelació».

Marià Aguiló, seguint Mistral, va veure amb tota claredat el caràcter fundacional de la llengua sortida d'aquest intercanvi simbòlic: «Cap nació pot dir-se pobra / si per les lletres reneix / poble que sa llengua cobra / se recobra a si mateix». Aquí quedava oberta la porta a una recuperació molt més pregonada que la mera evocació òrfica del passat. Per això, però, com si l'al·legoria de la morta-viva no bastés, la Renaixença va acudir a altres metàfores menys funeràries, que de sempre han acompanyat el nostre tema; en refereixo a l'arbre, per exemple.

12. La llengua imprimeix caràcter sagrat a tot allò que toca i, en primer lloc, al poeta que esdevé així un nou Orfeu, o un nou Crist, és a dir, l'artífex de la resurrecció. Això ens explicaria la gran importància que Catalunya —i, tal vegada, tota Nació renaixent— ha concedit a la poesia i als poetes; els bards representen el sagrat, perquè participen dels secrets de la tomba, millor dit, en són els constructors. D'aquí, doncs, l'acusació d'incivils i de no catalans que els nous trobadors —els nous apòstols—

dirigeixen a totes aquelles persones que no celebren ni recorden la morta. Rubió i Ors —i com ell, més tard, Llobart, Balaguer, Guimerà i fins i tot Ruyra— és prou explícit en el *Pròleg* a les *Poesies* (Barcelona, 1841) del Gaiter del Llobregat, on diu que allò que pretén és «despertar» no només el passat de la Nació sinó també el cor dels catalans que l'han oblidat; «recordar a sos compatriois llur passada grandesa i desterrar la vergonyosa i criminal indiferència amb què alguns miren lo que pertany a sa pàtria (...) sentar-se en les ruïnes de l'antic monument que presencià los heroics fets que en ella [en la poesia] es descriuen, i senyalar amb lo dit la una i lo altre perquè llegissen en ells los que tenien set de sentiments nobles i de palpitations fortes».

De la mateixa manera que aquells trobadors, que el Gaiter del Llobregat denomina fills de l'arpa, que «passaven sa vida cantant los amors, la religió i la caballeria» [*pròleg cit.*, p. 81], així els «nous trobadors» conscients de la persistència d'aquesta veu, han de despenjar «les arpes dels trobadors», per recuperar «la idenpendència», si no política, literària, amb el restabliment tal vegada dels Jocs Florals, segons proposa Rubió i Ors. D'aquí la proliferació de Gaiters i Trobadors amb el nom dels rius i torrents de la terra, com si fossin la veu mateixa dels gorgs més pregons de les essències nacionals.

Es passa, per tant, dels trobadors antics als trobadors nous, anomenats també «fills de l'arpa», que canten cants fúnebres i enyorivols a la morta. Enfront d'ells i del seu caràcter merament rememoriu, Balaguer postulà la necessitat dels «trobadors moderns» que cantin el present i el futur de la terra, bo i considerant el passat com una promesa per l'esdevenidor; Llobart més explícitament els batejà «fills de la morta viva», entenent per morta viva la llengua «llemosina». Tots ells, però, tenien una visió del poeta que l'associava a l'antic bard, la llengua del qual, com per a Novalis, poua en les arrels més pregones de la terra, i que, mitjançant la seva veu, és capaç de despertar allò que era dispers, com quan Orfeu recupera Euridice o Crist fa aixecar Llätzer o la fletxa d'Eros ressuscita Psique o la veu del príncep desperta la «bella dorment» o Sigfrid l'adormida Brunilda en les dues primeres parts de la Tetralogia wagneriana (*La Walkiria* i *Sigfrid*), arquetipus que estan a la base de la figura del trobador tal i com l'interpreta la literatura catalana renaixentista.

13. Agraïxo les informacions del professor Carles Romero pel que fa a la cronologia de la Morta-Viva.

14. Vegeu R. ARQUÉS, *Joan Cortada, Traductor de La Fuggitiva* de Tomaso Grossi. Notes sobre la recepció de la cultura italiana a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX, dins «Universitas Tarragonensis», XI, Tarragona, 1987: 31-73.

15. *La Renaixensa*, III, núm. 1 (1873), 29-31; «Aquest catalanisme conservador o deturat sembla tenir a nostra pàtria com a morta per sempre sense remissió l'any 1714, sembla que la mira ja enterrada i descomposta com cadavre impossible de ressuscitar, com a ser impossible de renàixer. Aquest catalanisme dona per perdut estingit per la mort lo dret de Catalunya sols parla d'ell en temps de passat (...) Quan tracta del temps present aquest catalanisme s'espanta de la democràcia, de la revolució (...) s'oblida de tots los fets de caràcter independent i democràtic de la *conservadoria* (...) Lo catalanisme progressiu parteix de tres idees (...) Primera, la justícia i la raó de les aspiracions revolucionàries (...) Segona, la impotència dels elements conservadors (...) per la salvar la causa de Catalunya i de sa vida pròpia de l'esperit absorbent, centralista, unitari que domina per tot Europa. Tercera, la necessitat pràctica de mirar endavant, per lo temps a venir.»

16. BALAGUER, *Esperances i records*: 58:

«N'és regenerativa la poesia i noble
quan contra el tirà indigne defensa a l'oprimit
quan lo virtuós ensalça i menysprea lo ignoble;

la causa del poeta avui és la del poble,
lo braç avui no és forsa, la forsa és l'esperit!»

17. La identificació llengua-pàtria, però, venia ja d'abans. Fou Joaquim Rubió i Ors, com recorden Molas [1979-81; 1983: 10-13] i Prat [1988: 39], el que indicà en aquesta associació el camí que havia de seguir la Renaixença. Vegeu nota 3.

18. Balaguer en una nota a la poesia *La cançó de la bandera* [1882; 235 n] diu que Rat Penat era el nom que els valencians daven a la seva bandera en temps de les llibertats forals. En canvi, en la nota que acompanya el poema *La dama del Rat Penat* diu que en ell es fa referència a Barcelona, mentre que els lectors valencians interpretaren aquest símbol com una referència a València. Sembla ser que ja antigament el Rat Penat havia estat usat simbòlicament per indicar la Corona d'Aragó; si aquest fos també el cas del poema de Víctor Balaguer, aleshores el missatge seria molt més clar. Riquer [1980²: 65] escriu que Pere el Cerimoniós adoptà el drac alat com a divisa; drac que la interpretació popular convertí en un rat penat, d'aquí aquells versos de Dionís Guiot en què parla del rei Pere:

«portant sobre'l cap timbre
vibra raspant, de rat penat les ales».

19. Vegeu Valentí ALMIRALL, *Lo Catalanisme*, 70-76.

20. També Francesc Matheu (*Pobra Pàtria!*) s'expressa en aquests mateixos termes.

21. Vegeu TUBINO, 1880; 373-375 i BALAGUER, 1866; 60-65. En les mateixes pàgines en què Balaguer replicava Ferrer i Bigué i Llorente, respon també a la crítica de Labaila contra les tendències catalanistes que el valencià exposa en una poesia [Tubino, 1880; 419, 178] dedicada a Briz, promotor i no creador, com creu Tubino, de la metàfora «Roma nova»; «Tu que amb altres poetes en dolça germania, / Tremolau en los aires un gloriós estandart; ? Amb una *nova Roma* vostre cor ensomia... / Y desitja volar-ne a vostra *Roma nova*; / Pues de cap cadena me lliguen esllabons». Balaguer en aquelles pàgines d'*Esperances i records* precisa quina és la seva «Roma», és a dir, l'objectiu final del seu catalanisme, punt sobre el qual el trobador de Montserrat escriu: «la que jo crec urgent necessitat de donar vida pròpia independent a la província dintre la unitat política i constitucional de la nació; i per fi, lo que jo crec imperiós deber de que cada agrupació de les antigues nacionalitats ibèriques alce sa bandera de tradicions històriques i records polítics per a, en nom del passat, fixar son dret a l'esdevenidor». Ja anteriorment també el Gaiter del Llobregat havia denominat Barcelona la nova Roma: «Què has fet, segona Roma, / de ta drassana, tos biassons, tes fustes?». I la metàfora tindrà una certa vitalitat al si dels Jocs Florals, juntament amb la de la «nova Jerusalem».

22. Vegeu TUBINO, 1880; 371-382.

23. Ibid; 372.

24. Vegeu LLOMBART, 1879; 425-337.

25. Vegeu José GIL, «Nazione», dins Enciclopedia Einaudi, vol. IX: 839, ja citat.

26. Vegeu nota 2 pel que fa l'opinió de Josep Narcís Roca sobre la poesia floroaleca, que coincideix en gran part amb la de Balaguer. El catalanisme esperançador el representa, en canvi, Briz. Vegeu la seva poesia *Desperta, desperta Pàtria*.

27. *Obres Completes*, II, Barcelona, 1978; 1309-1312; «I Jesús em va dir: —Tu ets un cadavre / que a un altre va, (...) Partint de mort, sobre esta vall en guerra / de mon pare jo duc cordial de vida».

28. *La resurrecció de Llätzer*. Visió en un acte dividit en dos quadres. Música d'Enric Morera, *Ibid*, II, Barcelona, 1978; 1048-1064.

29. ROVIRA I VIRGILI, 1966; vegeu nota 10. Vegeu també OLIVER, M.S.; *Obres completes*, Barcelona, 1948: 441-446 i Isidre Molas, 1974.

30. Gabriel Alomar utilitza l'allegoria amb la mateixa força gairebé que Balaguer o Llobart, en la V part d'un article titulat «El liberalisme català», publicat a «El Poble Català» el 4 de març de 1905: «El Catalanisme, suscitat pel desvetllament de les nacionalitats (...) va seguir en la seva creixença el moviment propi d'una escola mixta, que d'una banda era revivalla d'un poble històric, i de l'altra era nova conscientització d'una raça (...) El temps intermedi, el temps de la innocència letàrgica no comptava per res. L'Hermosa Dormida portava, naturalment, un vestit d'antany. Desconeixia les modes presents, i necessitava fer-s'hi a poc a poc. (...) Semblava una musa decrepita, que s'era sobreviscuda a si mateixa, i amb la filosa als dits, se girava als nés qui la voltaven i no sabia cantar més que el murmurcig elegiac del *quin temps era aquell!* Quan acudia als Jocs Florals, li pareixia sols veure entre la llum nova de la festa un espurneig del foc colgat sota l'ara dels temples o una processó de cabdills feudals, sortint de la tomba a refer la pàtria vella; i no sabia trobar la paraula evocatriu de les novelles generacions i de la nació nova. Era inconscient de la mateixa força que l'havia treta del somni secular, i no sabia que aquell meravellós romanticisme que li enfebrava la sang glaçada en les venes eixutes era un eco de l'esglaiosa avorrida, antipatriòtica i atea Revolució (...) I l'escola catalanista (...) no trobà més que un ideal de reconstrucció de la pàtria morta i corglaçada, de la creència agònica i corrompuda, incompatible amb el món d'ara; sols la Pàtria i la Fe antigues com a ideals col·lectius; sols dues encarnacions d'un mateix ahir, insepulc i descompost; sols un *renovament* anacrònic irrealitzable i no una *creació* virginal i jove (...)».

31. Torras i Bages, 1892; 106; «És evident la necessitat de la reconstrucció; un òrgan que no funciona s'atrofia, i la regió fa molts anys que per diverses causes té com suspès son moviment vital, i, si bé és cert que les arrels són molt vives, l'arbre en bona part s'ha assecat i necessita una mà benefactora». És molt simptomàtic el salt que el bisbe fa de la metàfora del cos mig mort a la de l'arbre sec.

APÈNDIX

Notes sobre l'estructura i la gènesi d'un tema literari

1. La Morta-viva

L'arquetipus de la Morta-viva ha produït una mola gairebé immensa de llegendes, faules i relats, deponents en gran mesura de les fonts religioses de les quals derivaven, principalment de l'animisme, el politeisme i el monoteisme. Si les analitzéssim acuradament, potser podríem copsar-ne la gènesi a partir de determinades creences, la qual cosa, com és obvi, seria important no pas per a la comprensió del mite, sinó més aviat per a entendre la recepció que del mite ha realitzat una determinada cultura al nivell més ancestral i clissar-ne les transformacions al si d'aquella relació dialògica entre mite i relat històric que ha donat lloc a la literatura en tant que model del món [Lotman, 1981]. Un treball així, com és obvi, escapa a les pretensions d'aquesta recerca. Només cal consultar els Frazer, Thomson, Rutunda, Ariés, Voivelle, per a adonar-se de la seva importància i de la varietat d'elements implicats en les operacions de mort i

resurrecció, com és ara filtres màgics, etc. *El romancer català* [Milà i Fontanals, 1882: 111, 286], només per posar-ne un exemple, registra algunes mostres de morts que es desperten i parlen ni que només sigui uns minuts, com, per exemple, en el romanç *La comtessa morta*:

«A on aneu vós, el bon comte,	a on aneu tan dematí?
«Vaig a veure la comtessa	tant de temps que no ens hem vist
Que el dia del seu enterro	jo la missa vaig oir.
(...)	
Al sentir això el bon comte	passa avant el seu camí,
amb la punta de l'espassa	ell la fossa li va obrir:
«Alça't, alça't, la comtessa,	que el teu comte n'és aquí».
«Com m'alçaré, lo bon comte,	si sola no em puc tenir?

o en el titulat

La morta:

(...) Puix que Déu ho ha volgut	ella és morta a l'altra vida.
Al punt de la mitja nit	si n'és hora retirada
me n'aniré a la sepultura	a on ella és enterrada.
Me li ajonollo als peus,	en passo lo Sant Rosari,
mentres li estava passant	a la Verge suplicava:
«Oh vós, Verge del Roser,	vós que sou tan soberana,
entre dos enamorats	ja n'obressiu un miracle».
El miracle ja és obrat,	la difunta amb ell parlava:
«Aixeca't, lladre traïdor,	que la mort me n'has causada, (...)

A aquests dos romanços caldria afegir el titulat *Les transformacions* [Ibid: 308], els últims versos del qual obren aquest estudi i, també, la llegenda de l'Abadessa de Sant Joan de les Abadesses, que Maragall integrà en la primera part de *El comte Arnau* i que ja Anicet de Pagès i de Puig havia tractat en la poesia *L'ànima en pena*¹. Aquests exemples, tot i que els dos primers parlen només d'un despertar momentani, són una petita mostra de la combinació d'un cert nombre de motius que caldria recollir, analitzar i classificar per veure els motius que romanen constants en determinats tipus de relat i les seves variants. D'aquesta manera podriem veure les diferències de tradició, per exemple, entre els textos que provenen del mite d'Orfeu, els que han originat la llegenda de la «Bella dorment» i els que han portat la concreció dels amors dissortats de dos jovenets (*Romeu i Julieta*), diferències que també podrien ser de gènere literari, en el sentit que uns determinats motius prefereixen desenvolupar-se dins un determinat paradigma literari (poesia lírica vs poesia narrativa o vs drama). Des d'un altre punt de vista, l'estudi d'aquesta fusió entre mite i relat històric i les seves transformacions al llarg del temps constitueix un veritable apèndix de l'estudi sobre la mimesi literària que realitzà Auerbach, car, com veurem sobretot en el punt tres, a poc a poc el tema deixa de banda qualsevol vaguetat i va adquirint versemblança. I a l'inrevés, el retorn a l'estructura mítica essencial es donarà altre cop quan el tema de la morta-viva passi a convertir-se en una metàfora de la resurrecció de la pàtria, amb correspondència, és clar, amb la necessitat de la Nació de constituir-se en mite.

Tot i que la meua intenció no és, repeteixo, la de fer una història exhaustiva del tema en la literatura universal,² abans de passar a estudiar alguns dels camins al llarg dels quals s'han anat concretant en l'àmbit de la literatura escrita els diferents motius que acompanyen el tema de la morta-viva, permeteu-me d'indicar alguns dels nuclis legendaris que, vista la seva importància i extensió, si més no en la cultura occidental, constitueixen una mena de bagatge cultural-literari que cap autor no podia defugir, ans a voltes se'n servia —fins i tot conscientment i explícitament— per a bastir els seus

textos. Vegeu, per exemple, Masuccio Salernitano, que atribueix la narració que escriu a una llegenda de Siena, o Maria de França, que recull una llegenda bretona desconeguda, i tants d'altres que reescruien llegendes locals o llunyanes que o s'han perdut o només han arribat a les nostres mans per mitjà d'aquestes versions literàries que certament les han transformat i que fan difícil la reconstrucció d'un possible original. En l'*Index-Motiv* de Thompson, per exemple, trobem algunes classificacions temàtiques de relats relacionats amb la morta-viva:

a) Escape from undesired lover:

Transformation to escape lover
Death feigned to escape unwelcome marriage
Escape from undesired lover by miracle.
Suicide to save virginity
Girl lives in sepulchre to preserve chastity

b) Magic sleep

Dead wife returns to wake husband
Seven sleepers (Rip Van Winkle). Magic sleep extending over many years
Sleeping Beauty
Sleeping king in mountain as guardian of treasure
Lovers magic sleep at rendezvous

c) Resuscitation by magic

by magic charm
by music
by song
by vigil at tomb
by kiss
by Christ
by Virgin Mary

d) Circumstances of resuscitation

Periodic resuscitation
Death thought sleep. Resuscitated person thinks he has been sleeping. He exclaims, «How long I have been asleep».

Una de les primeres llegendes cristianes que posseïm i que va tenir molta difusió (Gregori de Tours, Pau Diaca, Jaume de Voragine), és la dels «Set dorments d'Èfes»; qui després de «dormir» 377 anys segons la tradició i només 196, segons Voragine, es despertaren perquè Déu va voler, és a dir, per un miracle. La llegenda, d'origen oriental, sembla fer-se eco d'una creença animista —molt extesa entre el poble que no acabava de pair la divisió taxativa que el cristianisme establí del món ultraterrenal entre Infern i Paradís— en una vida més enllà de la mort, en una mena de *refrigerium*, *requies*, *dormitio* o *sinus Abraham*. Des del punt de vista cristià la resurrecció de Llätzer confirma la idea que la mort per a alguns («qui creu en mi encara que mori, viurà») és només una migdiada més o menys llarga. La llegenda dels Set dorments, tot i que té poc a veure amb el tema de la morta-viva tal i com el trobem ja en algunes llegendes i sobretot en determinats textos literaris, és molt important per a la concreció figurativa del mort aparent. Es tracta d'un cos incorruptible fins i tot al llarg de centúries, és a dir, que es conserva tal i com si no fos mort. De fet la iconografia bizantina representava el «dorment» amb els ulls oberts com dues taronges. Un temps de permanença en el «si d'Abraham» tan dilatat només el tornarem a trobar en alguna altra llegenda o, com ja hem vist, en els mites grecs, però desapareixerà totalment de la literatura escrita, cada cop més sotmesa al domini de Mimesi.

Relacionat amb aquesta dormida mítica, trobem un dels nuclis llegendaris i veritablement paradigmàtics d'aquest tema en el conte de *La Bella dorment*. Ens parla d'una morta-dorment que acluca els ulls durant cent anys juntament amb tot el seu regne, arran d'un encanteri previst i no superat, fins que desperta bo i coincidint amb l'arribada del príncep que, en veure-la tan bonica que només semblava adormida, li fa un petó i tot seguit ella obre els ulls. Aquest nucli ens aporta el tema d'un amor juvenil que necessita l'obstacle de la tomba per a realitzar-se, bo i recollint el mite importantíssim de la parella Psique-Eros. Molt important és l'element que subratlla Bettelheim (p. 330): «Este renacimiento simboliza siempre, en los cuentos de hadas, el logro de un nivel mental superior (...). El retraimiento de la heroína, simbolizado por el prolongado sueño (...) la devuelve a un nivel superior de existencia».³

Un altre model és, en canvi, el de l'antiga llegenda bizantina (pot ser indicatiu el fet que moltes referències ens portin a la cultura bizantina?), de la qual només poseïm les versions eslaves i alemanyes. Es tracta de la «dona de Salomó» que tingué un vast ressò en les literatures vernaculars a l'edat mitjana i que coincideix amb una altra llegenda que es narrava sobre la destrucció de la ciutat etrusca de Luni a causa dels amors del senyor d'aquesta amb la muller de l'emperador. La «dona de Salomó» narra la història de la muller del rei d'Israel —fet curiós per a un home que segons la Bíblia tingué, a més de la filla del Faraó, set-centes esposes considerades princeses i tres-centes concubines, és a dir, un antecedent claríssim d'aquell *mille e tre* que canta Leporello en el *Don Giovanni* de Mozart— la qual decideix deixar-lo i unir-se a l'amant, bo i utilitzant el procediment de fer-se la morta. Salomó, que se'n malfia, la sotmet a terribles proves (que més tard recollirà Chrétien de Troyes en el seu *Cligès*), fins que arriba a la conclusió que és morta. Aleshores l'enterren i el seu amant la treu de la tomba. Aquesta llegenda —generadora gairebé del triangle dels contes de Boccaccio i companyia—⁴ entrarà a la novella per mitjà de Chrétien de Troyes i d'un conte que resumeix la llegenda de Constantinoble que es troba dins el «roman» *Marques de Roma*. En la llegenda de la «dona de Salomó» només hi mancaria el judici posterior a la mort per ser el veritable model d'aquells contes. Element que trobem, en canvi, en uns contes orientals, citats per Pio Rajna, en els quals es fa un judici per establir a qui pertany la dona que, en lloc, però, de ser un cos sencer com els dorments de la llegenda i com gairebé tots els morts-vius llegendaris i literaris, resulta ser un cos desfet com els dels déus i herois mífics (Osiris, Dionisos, Orfeu). El mateix Hauvette no s'està de dir que la semblança d'aquest judici amb les versions occidentals és molt forta.

Curiosament també a Orient i en concret a Constantinoble ens remetien les celebracions de la mort i assumpció de la Mare de Déu que tenien especial importància en la iconografia cristiana oriental i que es relacionen directament amb les llegendes anteriors, sobretot pel que fa al trànsit mor-renaixement simbòlic present en totes elles.

Com exemple de trànsit d'un nivell a un altre (en aquest cas del diví a l'humà) tenim també la llegenda èddica que evoca el *Poema de Sigrdrifa*; ens parla d'una walkíria que Odin ha castigat per desobediència a restar adormida al bell mig del bosc fins que un cavaller sense por la deslliuri. L'heroi, Sigurd, aconsegueix despertar-la; aleshores tots dos es presenten i s'expliquen les raons per les quals són allà i a la fi es juren amor etern. Wagner convertí la llegenda en l'argument de les dues primeres parts de la Tetralogia (*La Walkiria* i *Sigfrid*).

Aquests són alguns exemples de nuclis llegendaris amb paradigmes argumentals diferents —bé que tots remetien a una estructura arquetípica única— que tenen molta relació amb els eixos essencials segons els quals hem dividit la nostra investigació del tema en el terreny que avui denominem literatura.

2. El triangle de l'amor adúlter: defensa de l'amor-passió i condemna del matrimoni

El *Lai d'Eliduc* de Maria de France és, segons les meves dades, una de les primeres obres que tracta el tema de la morta-viva en el terreny de la literatura vernacular ja no oral sinó escrita. Maria de France dóna en els seus lais forma nova a llegendes bretones,⁵ una de les quals devia constituir també la base del lai d'Eliduc, que explica, entre altres coses els amors rocambolescos de Guilladon, filla del vell rei d'Exeter, amb el cavaller Eliduc, casat amb Guildeleuc, la qual, en descobrir la passió oculta del seu marit per l'altra dama, no només es resigna a perdre'l, ans, gràcies a una herba, fa reviure Guilladon, que havia mort a conseqüència del xoc que li havia produït la notícia de l'estat, diguem-ne, civil del seu amat. La mateixa Guildeleuc informa Eliduc de la nova i li demana el permís per retirar-se a un convent amb la intenció de deixar-lo casar-se amb Guilladon. Aquí trobem per primer cop el tema lligat amb el motiu de l'adulteri que més tard tornarem a trobar en un conte de Boccaccio [*Decamerone* X, 4] i en els seus epigons. Allò que m'interessa subratllar principalment és, en primer lloc, el fet que l'oposició *matrimoni* —*amor passió* es resol claríssimament a favor d'aquest últim, com si els personatges i sobretot Guildeleuc, obeïssin a regles socials i amoroses determinades i, en segon lloc, la persistència de la inversemblança que trobem als mites o a moltes narracions bíbliques de les quals deriva la llegenda dels *Set dorments d'Efes* pel que fa als dies de permanença en el regne dels morts. I cal recalcar també un altre dels elements que es repetirà sovint fins a l'entrada en escena i al predomini de la poció o fals verí: es tracta de la «morta» per dolor. Les raons del cor —tan cantades pels trobadors i la literatura del *fin'amors*— troben també lloc en dues novel·les que tenen com a protagonista una «morta-viva»: *Amadas et Idoine* i el *Cligès* [1170-75], de Chrétien de Troyes.

Cligès (1170-5) inaugura el motiu de la mort per defugir unes bodes no desitjades, mitjançant un «boivre» (beuratge)⁶ que produirà a la protagonista, Fenice, un estat semblant al de la mort, que durarà un dia i una nit, temps suficient perquè el marit, Alixandres, Emperador de Constantinoble (altra vegada Constantinoble!), la cregui morta. En arribar la nit, Cligès —nebot de l'emperador que estima Fenice des del moment que la va veure a la cort d'Alemanya on assistí a les bodes d'aquesta i el seu oncle— la treurà de la tomba i partiran. L'atzar vol, però, que arribin a la ciutat uns metges de l'escola de Salern, els quals, assabentats de la trista nova, insisteixen de veure la morta donant com a explicació el cas de la dona de Salomó: «Que sa fame tant le hai / Que come morte le trahi». Aleshores sotmeten la «morta» a un seguit de crueltats increïbles i inversemblants per a demostrar que és morta de debò. Finalment Fenice és enterrada i Cligès, amb l'ajuda de Jean, la treu de la tomba i la cura. Els dos amants es casen i són coronats a Constantinoble. Totes aquestes novel·les tenen un final positiu, que decanta la balança cap a les raons del cor i de l'amor-passió en contra de les del pacte artificial del matrimoni.

2.1. Un segon grup de narracions, molt estretament relacionat amb l'anterior, tot i que tenen, com veurem, alguns motius que converteixen el drama en comèdia, és el fil que inaugura o, millor dit, recull Boccaccio, primer amb el conte que insereix en el llibre IV, Qüestió XIII del *Filocolo* i, posteriorment, en el *Decamerone*,⁷ els protagonistes del qual són (cm refereixo als noms de *Decamerone* X, 4, perquè a la narració del *Filocolo* els protagonistes no tenen nom) Catarina i Gentil. Catarina està casada amb Nicoluccio Caccianemici del qual espera un fill. Abans, però, de parir, la dona mor i és enterrada. En saber-ho Gentil, que havia fugit de Bolonya per no veure mai més la seva estimada Catarina casada amb un altre, se'n torna corrents a Bolonya per abraçar-la i besar-la per últim cop, malgrat que ella, mentre era viva, sempre l'havia refusat. Obre

la tomba de l'amada i, bo i prenent-la en els seus braços, s'adona que la dona és viva. La porta a casa seva, on pareix un nadó i, abans de complir el desig de Catarina de tornar a casa del seu marit, Gentil vol sotmetre la qüestió de «a qui pertany la dona ressuscitada?», sense fer noms, a un «tribunal» de notables de la ciutat entre els quals hi ha el marit de Catarina. Els reunits declaren que en un cas semblant sense cap mena de dubte la dona és propietat de qui l'ha salvada. A la fi, Gentil, fent gala de la seva liberalitat, restitueix la dona a Nicoluccio, tot dient-li: «Lieva su, compare: io non ti rendo la tua mogliera, la quale i tuoi e i suoi parenti gittarono via; ma io ti voglio donare questa donna mia commare con questo suo figlietto, il quale sono certo che fu da te generato et il quale io a battesimo tenni e nomina'lo Gentile (...)».

D'aquest conte depenen: la narració *Ginevra degli Almieri*,⁸ d'Antonio Velletri, escrita a finals del segle XIV començament del XV, l'acció de la qual passa a Florència l'any 1396; *Vannino da Perugia e la Montanina*,⁹ de Sermini, publicada per primera vegada l'any 1424; i —en certa manera, car enceten ja, pel que fa a alguns motius, la tradició que portarà al *Romeu i Julieta*, de Shakespeare— *Ippolito e Leonora*, narració atribuïda a l'arquitecte i humanista L. B. Alberti, i el poema *Di Paolo e Daria Amanti*, de Gaspare Visconti, publicat l'any 1495, l'acció del qual es desenvolupa a Milà.

Velletri introdueix una variant important respecte al conte de Boccaccio: la mort com a situació que suprimeix qualsevol lligam amb les circumstàncies immediatament anteriors (l'obstacle) i que facilita l'acompliment del desig. L'autor accentua un motiu que en part ja era present en el conte de Boccaccio, mitjançant la ronda que la morta, un cop resuscitada, fa per les cases de tots els familiars seus i del seu marit perquè l'acullin. Tots ells l'expulsen, car pensen que es tracta d'un fantasma, excepte l'home que l'estimava de molt abans que el pare d'ella la casés amb un altre. Continua, per tant, l'afirmació de les raons del cor, subratllada pel motiu del no reconeixement dels vells parents i pel judici posterior davant el bisbe de Florència, el qual dona raó a la morta-viva que no para d'afirmar que ella només pertany a qui l'ha salvada.

La *novella* de Sermini no té gairebé res a veure amb el conte de Boccaccio que hem analitzat, pertanyent als contes seriosos, sinó més aviat amb l'estil dels contes burlescos del *Decamerone*, perquè Vannino trama una argücia per allunyar el marit de la Montanina i colgar-se amb aquesta. En ser descoberts, però, la dona fica l'amant en un bagul i fa veure que es mor. Abans d'expirar, però, exigeix que hom enterri en la mateixa tomba el bagul on es troba Vannino. Ella es pren un filtre, cau com morta i l'enterren —l'escena de l'enterrament és digna del cine còmic italià—. Al cap de vint i dues hores la Montanina desperta i ambdós són alliberats gràcies a l'ajuda de dos frares que volien robar el bagul, creient que era ple de joies. Els nostres herois, després de folgar, se'n van a Lombardia. Al cap de dos anys tornen i ningú de Perusa reconeix la dona, tot i que tothom hi veu una gran semblança amb la difunta.

Té relació amb aquest conjunt d'obres, si més no pel fet que fa als personatges, el famós trio marit-esposa (amant) -estimat que trobem a l'obra de V. Hugo *Angelo, Tyran de Padove* (1835). Aquest llibre ens interessa especialment des del punt de vista de la conversió del nostre tema en allegoria política, sobretot per aquella frase que pronuncia Tisbe abans de morir: «Tout le monde l'a crue morte, elle n'était qu'endormie... Elle est déliée: morte pour le podestat, vivant pour toi».

3. Els joves amants

En aquest apartat incloc les obres que porten directament a la fixació del tema de la morta-viva amb l'obra de Shakespeare, *Romeo i Julieta*, i la seva gran difusió. Les

dues obres que d'alguna manera menen al drama shakesperià són el conte XLI de Matteo Bandello, i principalment *Giulietta e Romeo* de Luigi da Porto.

El número XLI de les Novelle [1554] de Matteo Bandello¹⁰ explica la història de l'enamorament d'una parella de joves venecians, que s'uneixen en matrimoni secret, ajudats per la seva i comú mainadera, abans que el noi Gerardo, deixi Venècia per fer un viatge molt llarg. Els pares d'Elena, l'enamorada i muller de Gerardo, en veure que la seva filla estava sempre molt trista i que ja era casadora, decidiren cercar-li un marit. Ella, com que no gosava dir als seus pares que ja era casada i no sabia quan tornaria el seu Gerardo, «oppressa anco dal dolore, isvenne che restò quasi morta». L'enterraren el mateix dia que, hores més tard, arribava el vaixell de Gerardo, el qual assabentat de la trista nova, es dirigí al cementiri amb la companyia d'un amic; després d'obrir la tomba i plorar sobre el cadàver de l'amada, enfollit, decidí emportar-se-la. Mentre la duïen a la barca, li semblà que es movia. Aleshores la portaren a casa de Gerardo i la curaren fins que es restablí. Després d'estar un temps tancada dins de casa, a la fi decidiren casar-se oficialment, bo i invitant molta gent, la qual s'adonà tot seguit que l'esposa s'assemblava tant a la difunta Elena, que no podia sinó ser ella. Aleshores Piero, el rival de Gerardo, a qui els pares d'Elena havien promès la filla, volgué un judici que aclarís la qüestió, el resultat del qual fou que Elena era la muller de Gerardo.

Luigi da Porto de Vicenza publicà l'any 1539 a Venècia la *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro petosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartolommeo della Scala*,¹¹ que en les posteriors edicions portaria el títol més breu de *Giulietta e Romeo*. El lloc de l'acció és Verona i els amants porten els mateixos noms que els del drama de Shakespeare. La trama és molt semblant a la del conte de Bandello, amb dues diferències essencials, però: l'enemistat de les famílies dels enamorats —cosa que dóna més versemblança al casament secret— i el final tràgic, que forjarà el sintagma «L'amor malhaurat de...», que passarà a la història de la literatura com un lloc comú per indicar aquest tipus d'amor negatiu. Porto explica també els amors de Julieta i Romeo, les famílies dels quals són enemics eternes. També decideixen casar-se —gràcies a l'ajut del frare Lorenzo, franciscà i alquimista—, abans d'unir-se en cos i ànima. Immediatament, però, s'hi interposa l'obstacle de l'enemistat entre les famílies —els Cappulettili i els Montecchi— encesa per un combat de carrer, a resultes del qual Romeo és expulsat de Verona i s'installa a Màntua. Com en el cas anterior, la tristesa de Giulietta fa que els seus pares pensin a casar-la. Ella, però, al revés de l'heroïna de Bandello, no accepta el marit que li proposen; aleshores els seus pares, li diuen que, per tal de veure-la contenta, fins i tot estarien disposats a casar-la amb un Montecchi, si no sabessin que això és impossible. Davant aquest obstacle l'únic camí és la mort. Giulietta demana ajuda al seu confessor i aquest li aconsegueix no «un verí», sinó un filtre que la farà passar per morta durant 48 hores. Un cop enterrada, ell mateix la desenterrà i la portarà al convent fins que pugui acompanyar-la al costat de Romeo. Giulietta realitza el projecte del frare i l'endemà la serventa comunica a la família que la noia s'ha enverinat. La notícia arriba a Romeo, el qual creu que Giulietta s'ha enverinat de debò. S'entorna volant a Verona per veure per última vegada la seva estimada i matar-se. Obre el sepulcre, s'hi fica i s'enverina, en el moment en què la morta aparent es desperta. Aleshores aclareixen els malentesos mentre Romeo expira, moment en què Giulietta decideix morir per un acte de voluntat, com el Girolamo del conte de Boccaccio.

Aquest conte inagura una llarga història de versions i imitacions tant a Itàlia com en altres països, sense que, però, el tema experimenti variacions gaire importants, llevat del cas de Shakespeare que en depura l'aspecte tràgic i tal vegada de Lope de

Vega que, al contrari, n'accentua els trets còmics. Permeteu-me que anomeni alguns dels textos d'aquesta llarga tradició: «Clizia». *Dello amore di Giulia e di Romeo* (1553); la tragedia de Luigi Groto, *Adriana* (1578); W. Shakespeare, *An Excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet*, (1597); Lope de Vega, *Monteses y Castelvines*; Bellini, *I Capuletti e i Montecchi* (1830). En l'àmbit català cal recordar les obres de Victor Balaguer, *Romeo y Julieta* (1849), el drama en vers *Los amantes de Verona* (1968) i *Les Espasalles de la morta* (1879) i l'adaptació còmica de Vidal i Valenciano, *Rosada d'estiu* (1886).¹²

4. La literatura mèdica

Els historials mèdics posseeixin molts dels requisits de la capacitat model·litzant de la literatura. Ja veié Foucault que la pornografia, per exemple, expulsada de la literatura, tornava a fer la seva entrada a la cultura sota forma de ciència: de l'*ars amandi* a la *scientia sexualis*, o d'Ovidi a Freud. La mateixa cosa passa en certa manera en el nostre camp de recerca, on els tractats mèdics molt aviat es fan eco de l'obsessió generalitzada davant la possibilitat de ser enterrat viu. Les disposicions dels morents són també un bon índex d'aquesta preocupació, per tal com ja des del segle XVIII especifiquen que no han de ser enterrats fins al cap d'uns dies. Són molts els casos de sepelis precipitats que pertorben la son de la gent; Ariés en recull uns quants [pàgs 464-71]. Uns metges, seguint l'exemple de Wislaw i Bruhier [J. B. Wislaw, 1740] analitzaven en l'article *Mort* del diccionari enciclopèdic de les *Sciences médicales* (1876) les fases d'aquesta obsessió, bo i cospant que encara vers l'any 1840, la gent considerava veres les històries del *De miraculis cadaverum*, car eren interpretades com a casos de mort aparent. D'aquesta barreja de llegenda i medicina sortirà un dels exemples més clars de literatura necrofílica; em refereixo al de la dona catalèptica que enterren voluntàriament viva i perversament cap per avall dins la tomba.

La literatura jurídica del segle XVIII ens aporta també dades molt importants d'aquesta mixtura entre faula i relat històric. Son les *Causes célèbres, curieuses et interessantes*, publicades en el segle XVIII, a París i a Amsterdam, en diversos volums, que recullen gran quantitat d'històries i processos capaços d'atraure l'interès del lector. En un d'aquest volums, segons ens expliquen Hauvette [pàgs. 10-20] i Ariés [pàgs. 440-443], es troba el cas, situat a la vila de Tolosa l'any 1706, del senyor de Saint-Alban, conseller del Parlament de Tolosa de Llenguadoc, la dona del qual havia mort. Saint-Alban, que visitava sovint la tomba de la seva muller, un bon dia va veure molt a prop de la tomba una dona que s'assemblava molt a la difunta, la seguí i veié que pujava cuita-corrents en una carrossa. Després d'una recerca el conseller aconseguí l'autorització d'obrir la tomba i descobrí que era buida, cosa que el portà a demanar al tribunal la restitució de la seva legítima muller, ara esposa d'un altre. És aleshores que ens assabentem que de joveneta aquesta havia estat promesa del senyor de Sézanne, el qual, en rebre la notícia de la seva mort, va voler veure-la per última vegada, amb la intenció de matar-se al seu torn en la mateixa tomba de l'amada, descobrint, però, que encara era viva. Després de passar uns anys fora de França, carregats de nostàlgia, un bon dia tornaren a Tolosa, on, bo i coincidint amb el cinquè aniversari de la seva mort, havien volgut veure la tomba origen del seu destí. El tribunal que havia de decidir la vella qüestió «a qui pertany la dona?» —que ja trobàvem en un antic conte oriental— al contrari del que passava anteriorment, quan es reconeixien gairebé sempre els drets de «druderia» per damunt de les raons de l'estat i la institució, condemna la dona a tornar amb el marit. Davant la impossibilitat, però, d'executar aquesta

sentència, ordena que ingressi en un convent. La similitud amb les històries de Boccaccio i de Bandello és molt gran, i posa en dubte el caràcter verídic de la «cause». Com veiem, doncs, també la ciència es feia eco d'aquest tema, mostrant-ne les arrels ancestrals; preocupació que desapareixerà, segons el parer d'Aries, a la fi del segle XIX.

5. Conclusió

Aquesta breu anàlisi d'algunes obres m'ha permès, en primer lloc, descriure el camí del poema narratiu, més despullat d'elements realistes i més pròxim a la llegenda, a la narració o al drama de la mort i la resurrecció de l'heroïna; la vinculació del tema amb l'acció teatral, —fins i tot en els poemes narratius en què, ben analitzats, trobaríem de segur molts elements dramàtics— ens remet encara al ritual iniciàtic que hem analitzat al començament. En segon lloc he pogut determinar els elements constants i comuns de tot aquest seguit d'obres; elements que ara acabarem de precisar, bo i subratllant llur funció en l'economia general del tema.

I. *Desig dels personatges* es manifesta de vell antuvi a) per un amor anterior, normalment juvenil i fins i tot infantil (Vegeu Bandello, Da Porto, Shakespeare, Lope de Vega, inspirats en els amors juvenils de Flor i Blancaflor o de Girolamo e Salvestra, del conte de Boccaccio, que daren lloc també als famosos *Amantes de Teruel*); desig que rebrà en alguns casos una definitiva sanció mitjançant (a.1) el *casament secret* dels joves amants, ajudats per un auxiliar. En altres casos, els més antics, el desig crea una b) situació d'adulteri, per tal com el personatge femení està lligat a una altra persona (obstacle). Tal és el cas de *Cligès, Eliduc*, els contes de Boccaccio. El desig representarà, en general, l'estat primigeni o natural que els herois malden per conquerir o reconquerir mitjançant l'eliminació dels obstacles i la superació de les proves. El triangle marit-esposa (amant)-estimat és reduïble a binomi, car els amants són expressió d'una unitat primer dividida i al final unida de bell nou ja sigui tràgicament o feliçment, i és importantíssim per a la comprensió general del mite tant en la variant literària com en la política.

II. *Obstacle*: a) en els primers poemes narratius i en els primers contes està representat pel *marit*. En els contes posteriors, els protagonistes dels quals són persones joves, l'obstacle és b) el *casament forçat* o la *promesa de matrimoni*, obstacle reduplicat a partir de Da Porto mitjançant l'odi interfamiliar; c) l'obstacle en alguns contes és el destí, com ara la mort anunciada de la Bella dorment.

III. *La prova o possibilitat de salvació: la mort és*: a) mitjà: a.1) per defugir el marit (les primeres narracions i poemes narratius); a.2) per evitar el casament (les altres); b) gràcies a un *instrument*: b.1) natural (Boccaccio, Visconti, Bandello, etc.); b.2) artificial: filtre (Da Porto, Shakespeare, etc.).

IV. *Tomba*: a) tipus de tomba, b) temps de permanència dins la tomba. Aquest punt és importantíssim per veure el progrés de la versemblança en la representació literària del nostre tema. 1) centenars d'anys: Osiris, Els set dorments d'Efes, la Bella dorment; 2) dies o hores: gairebé totes les narracions que he agrupat en els punts 2 i 3. d) tomba com a unió, c.1) tràgica (Porto, Shakespeare, etc.), c.2) o com a unió feliç = resurrecció.

V. *Resurrecció*: a) superació total de la prova (feliç) per efecte de a) natural (despertar)

b) final d'efecte del verí

c) intervenció de l'amant: Orfeu, Bella dorment

d) miracle: tradició cristiana (Els set dorments d'Efes, Llätzer), etc.

VI. *Judici*. Després de la resurrecció, es dona en alguns casos, com ja hem vist, una confirmació dels drets de l'heroi (la possessió de la protagonista), cosa que ja era implícita en el fet mateix de participar d'alguna manera en la prova de la mort i de la resurrecció. En les narracions que hem examinat la identificació la fan:

a) la Mare de Déu, element sobrenatural (*Juan y Angela*).

b) autoritat: el Bisbe, els notables (Boccaccio, Bandello).

c) els homes comuns.

Notes

1. Anicet de Pagès, que tant segueix i admirà Balaguer, tracta el tema de la morta-viva en la seva poesia *La flor de llir*, on narra la mort d'una noia —simptomàticament òrfena— que ha de deixar el seu amic (desig) perquè el rei vol casar-se (obstacle) amb ella. La noia mor (sortida per defugir el casament imposat) i el pastoret la salva (acompliment del desig). El poeta es mou, com veiem, en l'àmbit tradicional i mític del tema. En *L'ànima en pena*, en canvi, lliga —com farà Maragall en la primera part de *El comte Arnau*— el tema de la «morta-viva» (l'abadessa) amb el de «l'ànima en pena». Semblant relació s'estableix també al poema de Guimera *Romiatge*. És un binomi que, juntament amb el motiu de l'òrfena, no deixa de ser indicatiu d'una inquietud i d'un malestar subterrani, que denuncien la presència d'un pare mort. El lligam és, com veiem, important perquè en aquest determinat moment de la cultura catalana, igual que en el conte de la Bella dorment, tot sembla sumit en un estat que fluctua entre la vida i la mort, com el comte Arnau o el Jueu Errant o Orfeu sense Eurídice, les cançons del qual sorgeixen precisament d'aquesta absència. Pagès ens presenta en ambdues poesies sengles exemples del despertar miraculós de la morta, fet important car constitueix un correlat del caràcter diví de la morta:

L'ànima en pena: la morta és estesa
damunt de l'altar
vestida de monja
(...)
Jesús, quin miracle!
(...)
la morta els ulls obre,
i es posa a plorar,

La flor de llir: — No és morta —tothom crida,
—Miracle! —tothom diu,

2. Tot i que no existeix un estudi totalment exhaustiu del tema, Alesandro Torri [dins Luigi da Porto, *Giulietta e Romeo*, novella storica, 1831], bàsicament pel que fa a alguns texts de la literatura italiana, i sobretot Henri Hauvette [1933], pel que fa a les literatures italiana, francesa i espanyola, han reunit força material sobre el tema.

3. B. BETELHEIM, *Psicoanàlisi de los cuentos de hadas*, Ed. Crítica, Barcelona, 1980. Dins les *Anciennes Chroniques* de Perceforest (s/XV) és on trobem la primera versió coneguda del tema de la «bella dorment»; BASILE, «Sole, Luna e Talia» dins el *Pentamerone*; Ch. FERRAULT, «La Belle au bois dormant», dins *Histoires ou contes du temps passé*, París, 1697; GERMANS GRIM, «Dornröschen», dins *Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die ...*, 3 vols., Frankfurt, 1974.

4. P. Rajna, *Le questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, «Romania», t. XXXI, 1901, pàgs. 58-60.

5. La mateixa autora ens diu, bo i indicant-nos l'origen cantat del lai [*Eliduc* vv 1-3];

D'un mut ancien lai bretun
Le cunte e tute la reisun
Vus dirai...

6. Aquest ús del filtre prové segons HAUETTE [1933: 108] de l'idilli de *Dafnis i Cloe*. Trobem també el motiu del fals-verí en la novella de Xenofont d'Èfes, *Efesiaques* o *Aventures d'Habrocoma i Antia*.

7. *Decamerone*, X, 4.

8. Vegeu Hauvette, cit.: 70-80, el qual diu que aquesta obra tingué una certa continuació en una tragèdia perduda del segle XVI, en un melodrama que es representava a la Florència del segle XIX, en una òpera titulada *Guido et Ginevra*, estrenada l'any 1838 amb música d'Halévy i llibret d'Scribe i en un poema titulat *Ginevra* que publica el poeta Jean Aicard a la «Revue des Deux Mondes» el dia 15 de desembre de 1908.

9. SERMINI, *Novelle*, a cura d'Alberto Colini, vol. I., Lanciano, 1911: 11-35.

10. Matteo BANDELLO, *Novelle*, a cura de Francesco Flora, Mondadori, 1935.

11. LUIGI DA PORTO, *Giulietta e Romeo*, a cura di Alessandro Torri, Pisa, 1831.

12. Vegeu LUIGI DA PORTO, *op. cit.* que conté, a més «altri casi di sonno prolungato, o di morte apparente procurata con bevande preparate». Vegeu A. Par [1931].

Bibliografia

ALMIRALL, Valentí, 1866; *Lo catalanisme*, Barcelona (cito l'edició, Barcelona, 1979).

AMADE, Jean, 1924; *Origines et premières manifestations de la Renaissance littéraire en Catalogne au XIXè siècle*, Tolosa-París.

ARIÉS, Philippe, 1977; *L'homme devant la mort*, París (trad. it. *L'uomo e la morte dal medioevo a oggi*, Bari, 1980, cito aquesta edició).

BALAGUER, Víctor, 1866; *Esperansas y recorts*, Barcelona.

BALAGUER, Víctor, 1882; *Poesias*, Madrid.

BALAGUER, Víctor, 1879; *Les esposalles de la morta*, Barcelona (cito per l'edició a cura de Xavier Fàbregas, Barcelona, 1968).

BALAGUER, Víctor, 1891; *Lo romitage de l'ànima*, Barcelona.

BANDELLO, Matteo, 1554; *Novelle*, (cito per l'edició a cura de F. Flora, Verona, 1935).

BETTELHEIM Bruno, 1975; *The Uses of Enchantment*, Nova York (trad. cast., *Psicoanàlisi de los cuentos de hadas*, Barcelona, 1980).

BOCCACCIO, Giovanni; *Il Decameron*, a cura de Carlo Salinari, Bari, 1979.

CINTI, Bruna, 1980; «Víctor Balaguer e Italia» dins *Miscellània Aramon i Serra*, II, Barcelona.

DA PORTO, Luigi, 1539; *La Giulietta*, Venezia (cito per Luigi Da Porto, *Giulietta e Romeo Novella storica*, Edizione XVII, colle varieanti fra le due primitive stampe venete; aggiuntavi la Novella di Matteo Bandello su lo stesso argomento, il Poemetto di Clizia Veronese, ed altre antiche poesie, a cura di Alessandro Torri, Pisa, 1831).

DURAND, René, 1969; *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris.

Diccionari de literatura catalana, 1979, Barcelona.

ESQUERRA, Ramon, 1937; *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona.

FÀBREGAS, Xavier, 1969; *Teatre català d'agitació política*, Barcelona.

FRAZER, J. G., 1922; *The Golden Bough*, Nova York (trad. cast. *La rama dorada*, Mèxic, 1944).

GIL, José, 1980; *Nazione* dins *Enciclopedia Einaudi*, vol. IX, 1980, pàgs 822-852.

GIRARD, René, 1972; *La violence et le sacré*, Paris.

GIRARD, René, 1978; *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris.

GRILLI, Giuseppe, 1983; *Indagacions sobre la modernitat de la literatura catalana*, Barcelona.

GRIM, Jakob i WILHELM, *Kinder; und Hausmärchen gesammelt durch die...*, 1812-1814 (ara Frankfurt, 1974, 3 vols.).

GUIMERÀ, Àngel, 1978; *Obres completes*, 2 vols., Barcelona.

HAUVETTE, Henri, 1933; *La «Morte Vivante». Étude du littérature comparée*, Paris.

JANNI, Ettore (a cura de), 1955, *I poeti minori dell'ottocento, II. Poesia della Patria ed eredità del Risorgimento*, Milà.

JORBA, Manuel, 1986; «La Renaixença», «Llengua i Literatura. 1800-1833», «El Romanticisme», «Els Jocs Florals» i «La poesia entre 1859 i 1880», dins Riquer-Comas-Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. VII, Barcelona.

JUNG, C. G.; KERÉNYI, K. 1948; *Einführung in das Wesen der Mythologie* (trad. it. *Prolegomini allo studio scientifico della mitologia*, Torí, 1948).

Leggenda delli sette dormienti, 1858, Verona.

LÉVY-BRUHL, Luncien, 1963; *L'ame primitive*, Paris (trad. cat. *L'ànima primitiva*, Barcelona, 1985.)

Llibre d'or de la moderna poesia catalana, 1878, Barcelona.

Llibre de la Pàtria, Col·lecció de poesies del modern renaixement, 1882, Barcelona.

LLOMBART, Constantí [pseud.], 1879; *Los Fills de la Morta-Viva. Apunts biobibliogràfics pera la historia del Renaixement lliterari llemosi en València*, València.

- LLOMBART, Constantí; «Excellències de la llengua llemosina», dins *La Renaixença*, 1984: 355-370.
- LLORENTE, Teodor, 1936; *Poesies Valencianes escrites per ...*, Pròleg de M. Menéndez y Pelayo, València.
- LLORENTE, Teodor, 1906; *Poesies Triades*, Barcelona.
- LOTMAN, Juri M.; MINC, Zora, 1981; «Literatura i mitologia», dins *Trudy po znakovym sistema*, n. 13, Tartu (trad. it. «Letteratura e mitologia», dins *La semiosfera*, Venècia, 1985, pàgs. 201-224).
- MARIE DE FRANCE, *Les lais*, a cura de J. TYCHNER, París, 1966.
- MASUCCIO SALERNITANO; *Il Novellino, 1476* (cito per l'edició a cura de A. MAURO, Bari, 1940.)
- MIQUEL I VERGÉS, J. M. 1944; *Els primers romàntics dels països catalans*, Barcelona.
- MIRACLE, J. 1960; *La restauració dels Jocs Florals*, Barcelona.
- MOLAS, Isidre; *Guimerà, polític, Serra d'or*, XVI: 180 (1974), 575-576.
- MOLAS, Joaquim 1974; *Poesia catalana romàntica*, Barcelona.
- MOLAS, Joaquim, 1979; «La cultura durant el segle XIX», dins *Història de Catalunya*, vol. V, Barcelona.
- MOLAS, Joaquim, 1983; «Pròleg a *La Pàtria, Trobes*. Edició facsímil, Barcelona.
- MONTOLIU, Manuel de, 1922; *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna, I, (1823-1900)*, Barcelona.
- PAR, Alfons, 1931; *Shakespeare en la literatura espanyola*, vols. I-II, Barcelona.
- PELAY BRIZ, Francesc, 1866; *Lo brot d'achs (1860-1866)*, Barcelona.
- PRATS, Llorenç 1988; *El mite de la tradició popular*, Barcelona.
- La Renaixença, Fonts per al seu estudi 1815-1877*, 1984 a cura de J. MOLAS, M. JORBA, i A. TAYADELLA, Barcelona.
- RIQUER, Martí de, 1980²; *Història de la literatura catalana*, Vol. III, Barcelona.
- Romancer català*, 1980, Text establert per M. MILÀ i FONTANALS, a cura de J. A. PALOMA, Barcelona.
- ROVIRA i VIRGILI, Antoni 1966; *Els corrents ideològics de la Renaixença*, Barcelona.
- RUBIÓ i BALAGUER, Jordi, 1962; «La Renaixença», dins *Moments crucials de la història de Catalunya*, Barcelona, pàgs. 287-327.
- SHAKESPEARE, W.; *Romeo and Iuliet*, 1597 (trad. cat. de Josep Maria de Segarra, Barcelona).
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, 1986; *Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado*, Madrid.
- SERMINI Gentile; *Novelle*, a cura d'Alberto Colini, 1911, Lanciano.
- THOMPSON, Stih 1955; *Motiv Index of Folk Literature*, 6 vols., Bloomington.
- THOMPSON, Stih 1946; *The Folk Tale*, Nova York.
- TORRES i BAGES, Josep, 1981; *La tradició catalana*, Barcelona.

TUBINO, Francisco M. 1880; *Historia del Renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid.

VEGA y CARPO, Lope de; *Monteses y Castelvines*, BAF, Madrid.

VERDAGUER, Jacint, 1964; *Obres completes*, Barcelona.

VICENS VIVES, Jaume i LLORENS, Montserrat, 1980; *Industrials i politics (segle XIX)*, Barcelona.

VOVELLE, Michelle, 1986; *La mort e l'Occident de 1300 à nos jours*, París (trad. it. *La morte e l'Occidente*, Bari, 1986).

WINSLOW, J. B. 1740; *Dissertations sur l'incertitude des signes de la mort et de l'abus des enterrements et embaumements précipités*, trad. de J.J. Bruhier, París.

YXART, Josep 1980; *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, Barcelona.